



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI URBINO CARLO BO

Dipartimento di Scienze della Comunicazione e Discipline Umanistiche

Corso di Dottorato di Ricerca in Ecdotica, Esegesi e Analisi linguistica di Testi antichi e moderni

Ciclo XXVIII

I suoni scomparsi

***Le figurae* dell'immaginario sonoro nella lirica greca arcaica e tardo-arcaica**

Settore Scientifico Disciplinare: L-FIL-LET/02

RELATORE:
Chiar.ma Prof.ssa Liana Lomiento

DOTTORANDO:
Dott. Francesco Buè

ANNO ACCADEMICO 2014/2015

I suoni scomparsi

Le *figurae* dell'immaginario sonoro nella lirica greca arcaica e tardo-arcaica

INDICE GENERALE

Premessa.....	p. VI
---------------	-------

INTRODUZIONE:

Dalla cultura uditiva della società orale alla cultura visiva della società attuale.....	p. VII
La cultura orale e le <i>figurae</i> sonoro-musicali.....	p. XIV
Le <i>figurae</i> prima della retorica: problemi di classificazione.....	p. XVIII
<i>Figurae</i> attive, congelate e redivive.....	p. XXI
La fantasia.....	p. XXIII
L' <i>orecchio mentale</i>	p. XXVI
I suoni delle ἐκφράσεις.....	p. XXVIII
Suono, piacere, memoria, immaginazione.....	p. XXX
Definizione del campo d'indagine, criterî di ricerca e principio ordinatore.....	p. XXXII
Associazioni mentali frequenti.....	p. XXXIII
Nota alle traduzioni.....	p. XXXIII
Nota al testo.....	p. XXXIV

I LIRICI GRECI ARCAICI:

Presentazione generale.....	p. XXXV
Alcmane.....	p. XXXV
Il <i>Partenio del Louvre</i> : fr. 1 PMGF.....	p. XXXVI
Stesicoro.....	p. XXXVIII
Saffo.....	p. XXXIX
Alceo.....	p. XL
Anacreonte.....	p. XL
Ibico.....	p. XLI
Simonide.....	p. XLII
Pindaro.....	p. XLIII
Bacchilide.....	p. XLIV

LE *FIGURAE* SONORO-MUSICALI:

ADYNATON.....	p. 1
---------------	------

Alcm. fr. 1 PMGF, vv. 96-98.....	p. 1
ALLEGORIA.....	p. 6
Alcm. fr. 1 PMGF, vv. 60-63.....	p. 6
ANAFORA.....	p. 15
Alcm. fr. 14a PMGF.....	p. 15
ANTITESI.....	p. 17
Stesich. 232 PMGF.....	p. 17
Anacr. fr. 356b PMG = 33 G. (vv. 7-11).....	p. 19
B. <i>Ep.</i> XIV, vv. 12-16.....	p. 22
CHIASMO.....	p. 26
Alc. fr. 130b V., vv. 18-20.....	p. 27
ENALLAGE.....	p. 33
Stesich. fr. 212 PMGF.....	p. 33
ENUMERAZIONE.....	p. 39
Sapph. fr. 44 V., vv. 24-27, 31-34.....	p. 39
EPITETO.....	p. 45
Alcm. fr. 26 PMGF, vv. 1-2.....	p. 45
Stesich. fr. 240 PMGF.....	p. 51
Stesich. fr. 250 PMGF.....	p. 54
Sapph. fr. 58 V., v. 12.....	p. 57
Ibyc. fr. S151 PMGF, vv. 5-7.....	p. 67
Anacr. fr. 394a PMG = 112 G.....	p. 71
Simon. fr. 586 PMG.....	p. 74
Simon. fr. 595 PMG.....	p. 78
Simon. fr. 597 PMG.....	p. 85
B. <i>Ep.</i> IV, vv. 7-10.....	p. 89
IPERBOLE.....	p. 100
Anacr. fr. 427 PMG = 48 G.....	p. 100
METAFORA.....	p. 103
Alc. fr. 10 V., vv. 5-7.....	p. 104
Alc. 359 V.....	p. 109
B. <i>Ep.</i> III, vv. 94-98.....	p. 116
B. <i>Dyth.</i> II, vv. 1-12.....	p. 121
METONIMIA.....	p. 131
Alcm. fr. 41 PMGF.....	p. 131
OSSIMORO.....	p. 136
Alcm. fr. 30 PMGF.....	p. 136
Fr. adesp. 947b PMG.....	p. 139
B. <i>Dyth.</i> IV, vv. 3-4.....	p. 142
PERSONIFICAZIONE.....	p. 149
Alc. fr. 70 V., vv. 2-5.....	p. 150
B. <i>Ep.</i> VI, vv. 10-16.....	p. 155
PRETERIZIONE.....	p. 162
Ibyc. fr. S151 PMGF, vv. 10-13.....	p. 162
SIMILITUDINE.....	p. 165
Alcm. fr. 1 PMGF, vv. 85-87.....	p. 166
Alcm. fr. 1 PMGF, vv. 100-101.....	p. 170
SINESTESIA.....	p. 174

Alcm. fr. 1 PMGF, vv. 39-40.....	p. 174
Sapph. fr. 2 V., vv. 5-6.....	p. 178
Alc. fr. 347 V., vv. 1-4.....	p. 183
Anacr. fr. 373 PMG = 93 G., vv. 2-3.....	p. 193
Anacr. fr. 375 PMG = 95 G.....	p. 195
T.Simon. 1.....	p. 197

BIBLIOGRAFIA

Opere citate.....	p. 200
Lessici antichi e moderni.....	p. 218
Abbreviazioni.....	p. 219

INDICI:

Indice dei nomi e delle cose notevoli.....	p. 220
Indice dei luoghi citati.....	p. 236
Indice delle figure e termini retorici.....	p. 250

Or dov'è il suono
Di que' popoli antichi? Or dov'è il grido
De' nostri avi famosi, e il grande impero
Di quella Roma, e l'armi, e il fragorio
Che n'andò per la terra e l'oceano?
Tutto è pace e silenzio, e tutto posa
Il mondo, e più di lor non si ragiona.

(Giacomo Leopardi, da *La sera del dì di festa*)

* Questo lavoro, frutto di passione, meditazione e intenso studio, non sarebbe venuto alla luce senza l'apporto fondamentale delle persone che per tre anni mi hanno diretto, supportato e aiutato a coordinare i molti suoni sparsi delle mie idee in una composta sinfonia. Tengo a ringraziare sopra tutti la direttrice d'orchestra, la Prof.ssa Liana Lomiento, che ha guidato e corretto con sapienza, cura e pazienza tutte le parti strumentali e corali, permettendo ai diversi suoni e movimenti di armonizzarsi in un'opera organica. Ringrazio anche la maestra di coro, la Prof.ssa Pauline Le Ven, che ha dato vivacità melodica alle arie e arricchito l'impasto timbrico di colori e di sfumature. Ringrazio anche chi ha assistito a tutte le prove, dall'inizio alla fine, fino al giorno della prima, con suggerimenti precisi e con un'assistenza incrollabile: la mia fidanzata Valentine. La mia riconoscenza va anche al dipartimento di Classics dell'università di Yale, in cui ho trovato la massima disponibilità per le mie sperimentazioni sonore, e in cui ho incontrato il mio amico Patrick Waldron, insieme al quale, in un momento di puro svago, abbiamo trovato l'epigrafe iniziale traendola dal Leopardi. Fra i miei amici, ringrazio in particolare Alessandra ed Enzo per la loro estrosa generosità e per il supporto fisico e morale a tutti i miei viaggi. Rivolgo un affettuoso ringraziamento ai miei genitori, Elio e Carmela, che pur non avendo fatto studi classici, hanno sempre sentito la loro importanza, apprezzando gli echi di melodie non decifrabili, ma impregnate di saggezza e di bellezza.

Premessa

La vista è, nella società contemporanea, il senso preponderante in quasi tutti i processi cognitivi. L'uomo moderno, ed in particolare l'uomo moderno cosiddetto occidentalizzato, impara principalmente guardando, leggendo, scrivendo. Fin dalla prima formazione scolastica, la sua memoria registra informazioni principalmente attraverso il registro visivo (schemi, immagini, fotografie, film, testi su carta o in formato digitale). Con l'apprendimento della scrittura, la conoscenza trova il suo canale privilegiato nella rappresentazione grafica di pensieri e di nozioni su cui l'uomo struttura la sua visione della realtà. Il dominio della vista nel campo del sapere è stato accresciuto dall'affermarsi dell'informatica e della digitalizzazione: in ogni settore la vista e la conoscenza visiva e visuale sono divenute insostituibili. Meno frequente, nella vita dell'uomo contemporaneo, è il ricorso agli altri sensi come canali di apprendimento, e non soltanto dell'apprendimento "colto". Vi sono esperienze quotidiane oggi, come l'atto di acquistare una confezione di pomodori pelati - attraverso cui non è possibile né vedere né sentire le caratteristiche fisiche del contenuto -, per le quali l'unica fonte di conoscenza è il supporto grafico e scrittorio (l'etichetta della confezione). Inoltre, non di rado si assiste, senza riflettere, a scene come quella di un professore che, nel focalizzare la sua attenzione su quanto detto da uno studente, o volendo seguire meglio il suo discorso, inforchi gli occhiali per "vederci meglio", nonostante l'udito gli abbia già fatto intendere le parole dell'interlocutore. Anche la nostra vita pubblica è fortemente influenzata da ciò che vediamo: non si muove pratica burocratica senza che vi sia la minima traccia scritta, dal semplice appunto al documento ufficiale. Questa preponderanza della vista e della visualizzazione del sapere su tutte le altre facoltà sensoriali non è dettata dalla natura, ma è il frutto di una particolare storia dell'evoluzione culturale, accompagnata da uno sviluppo tecnologico che ha accentuato il ricorso alla vista. L'apprendimento e la stessa *humus* culturale di una società, infatti, vengono fortemente influenzate dai mezzi tecnologici con cui si creano e si trasmettono le informazioni al suo interno. Si pensi agli uomini primitivi: essi avevano certamente bisogno della vista per orientarsi, per avvistare le prede, per capire se la frutta è matura interpretando il suo colore, semplicemente per riconoscere la propria famiglia, e forse anche per il semplice bisogno di espressione artistica – se questo è stato l'obiettivo di chiunque abbia realizzato i graffiti della grotta di Lascaux. Tuttavia, per l'uomo preistorico è lecito immaginare un uso più equilibrato e diffuso dei sensi nella conoscenza della realtà circostante. Anche per quanto riguarda gli antichi Greci, almeno fino a Platone, le coordinate culturali e cognitive cambiano sensibilmente rispetto a quelle del mondo attuale. La società greca arcaica e classica, finché il processo di alfabetizzazione non è pienamente assimilato, mantiene un legame intimo con il mondo dei suoni, e si avvicina alla realtà acustica con molta più attenzione di quanto non faccia una società incentrata sul valore incontestabile dell'immagine. Il presente lavoro si pone nel solco della tradizione oralista, che da quasi un secolo offre validi spunti di riflessione estetica, filosofica, antropologica e filologica allo studio dei testi e della cultura antica. In ultima istanza, l'analisi di figure retoriche inerenti al mondo dei suoni e della musica è volta ad indagare il modo in cui gli antichi Greci percepivano i suoni, e i criteri con cui essi li giudicavano. Poiché non sarà mai più possibile udire i suoni degli antichi, né udire secondo la loro sensibilità uditiva, possiamo sforzarci quanto meno di immaginare cosa e come essi udissero il mondo che li circondava.

F.B.

INTRODUZIONE

Dalla cultura uditiva della società orale alla cultura visiva della società attuale

Le forme espressive e i processi di apprendimento di una cultura orale come quella greca arcaica e classica sono fondamentalmente basati sulla percezione sonora e sulla memorizzazione orale. Ciò comporta una particolare attenzione della lingua verso tutti quegli elementi di cui si compone la fonosfera. La *forma mentis* di uomini e donne del periodo precedente alla completa alfabetizzazione è tanto diversa da quella di una *book-culture*, quanto difficile da spiegare in maniera organica. È lecito affermare, innanzitutto, che la diffusione e l'affermazione della scrittura ha favorito il passaggio da una cultura prevalentemente sonora ad una prevalentemente visiva, come ricordava con lucidità Eric Havelock:

Il passaggio all'alfabetismo ha prodotto nel suo verificarsi mutamenti nella configurazione della società umana. Questi mutamenti, soprattutto quelli intervenuti dopo l'invenzione della stampa, hanno attratto l'attenzione di recenti studiosi e storici (...). Ma la principale trasformazione cominciò a verificarsi con l'invenzione della stessa scrittura, e giunse alla crisi con l'introduzione dell'alfabeto greco. Un atto della vista veniva proposto in luogo di un atto dell'udito come mezzo di comunicazione e mezzo per conservare la comunicazione. La modifica che ciò provocò fu di natura in parte sociale, ma il massimo effetto fu avvertito nella mente e nel modo di pensare della mente mentre parla¹.

La lingua adottata da una società è lo specchio di come essa pensa e di come percepisce la realtà circostante. La distanza, a livello noetico, fra una cultura orale ed una civiltà della scrittura si rivela chiaramente nella diversa definizione di un medesimo concetto. Due esempi, tratti da un confronto fra la lingua italiana ed il dialetto siciliano – espressione linguistica di una cultura a «oralità primaria» fino a pochi decenni fa –, permettono di evidenziare la distanza culturale fra una mentalità alfabetizzata ed una fondata essenzialmente sulla trasmissione e sulla conservazione del sapere attraverso il registro sonoro. Facendo riferimento all'antica Grecia, tale confronto può aiutare a comprendere la distanza che intercorre fra la *forma mentis* dello studioso moderno e quella del suo oggetto di studio, ovvero l'antichità e il suo patrimonio culturale. Chi ancora oggi pensa e parla in siciliano, seppur in una situazione di bilinguismo, può testimoniare modi di espressione e di pensiero del tutto differenti da quelli usati nella parallela "cultura del libro" espressa in lingua italiana. Il dialetto siciliano, avendo goduto soltanto in maniera episodica dello statuto di lingua, e non vantando una tradizione continuata di letteratura scritta², ha conservato fino ad oggi il retaggio di secoli di percezione e di mentalità orale, in cui sono stati immersi i suoi parlanti. Quando in siciliano si vuole mettere in dubbio un'asserzione perentoria di un interlocutore (troppo) convinto delle sue ragioni, gli si chiede in tono ironico: «*cu murìu e u lassau ppe' dittu?*»³, frase che un Italiano tradurrebbe, calandola nel medesimo contesto: «ma dove sta scritto?». Entrambe le espressioni hanno valore enfatico, e bene si prestano a una pacata reazione di protesta, sottolineando con una domanda retorica il tono esagerato dell'asserzione che si vuole criticare. Come è facile

1 Havelock 1986, in trad. it. 2005, p. 125.

2 Fra gli episodi importanti della storia della lingua e letteratura siciliana, anche se non ascrivibili ad una linea continua di una tradizione scritta, si possono ricordare i componimenti della scuola siciliana, al tempo di Federico II, ma anche importanti opere moderne, come la commedia *Liola* (1916) di Luigi Pirandello. La tradizione culturale siciliana, tuttavia, resta fondamentalmente legata ad un insieme di tradizioni, di storie e di leggende tramandate per via orale.

3 Trascrizione secondo la parlata della città di Gela.

notare, nella frase siciliana, la cui traduzione letterale sarebbe «chi è morto e lo ha lasciato detto?», il senso centrale è quello dell'udito, e il riferimento culturale è l'autorità indiscussa di ciò che un uomo dichiara in punto di morte. Di converso, l'italiano, canale privilegiato di una cultura scritta, ricorre alla forza simbolica della scrittura, che segna la fissità di un'affermazione ineludibile, insieme all'autorevolezza di colui che l'ha scritta¹. Un altro esempio, tratto dallo studio sul campo, è rappresentato da una frase tipica che Siciliani analfabeti, fino a qualche tempo fa, rivolgevano ad un *littiratu* per farsi leggere la missiva di un loro parente lontano. A colui che leggeva a pagamento, o per favore, tali documenti, si chiedeva: «che manna a dice?»², laddove un Italiano che volesse sapere da terzi quale sia il contenuto di una lettera, chiederebbe non «che cosa (la persona lontana) manda a dire?» bensì «che cosa scrive?». Tali differenze di formulazione concettuale fra parlanti che vivono nell'oralità e parlanti abituati a dare alla scrittura il valore di paradigma, sussistono anche fra lo studioso moderno e il contenuto della letteratura greca arcaica e classica (cf. *infra*).

Un cambiamento notevole, nella società e nella mentalità prima ancora che nella letteratura, avviene dal IV secolo a.C., e più in particolare, da Aristotele in poi. L'affermazione sempre più decisa della scrittura, infatti, favorisce lo slittamento da una concezione orale-aurale ad una più visiva-alfabetizzata non soltanto a livello della lingua, ma anche nella formulazione di concetti e nella costruzione dell'immaginario. In questo processo Aristotele assume un ruolo centrale, poiché la sua opera di categorizzazione del sapere si fonda su un predominante approccio visivo e su una conoscenza libresco. Non a caso, Diogene Laerzio (IV, 5) ricorda che Aristotele è il primo vero "lettore" e collezionista di libri³. La continuità nella pratica della lettura ad alta voce di un testo (ὑπόκρισις), attestata dall'antichità fino ai giorni nostri⁴, suggerisce che la società non ha mai completamente rinunciato ad una "esecuzione orale" dei testi e ad una trasmissione sonora del sapere. Tuttavia, la mentalità di una *book-culture* e l'abitudine a *visualizzare* la conoscenza influenzano tutti i campi dello scibile, imponendo una particolare percezione della realtà. Un esempio di come l'approccio visivo e scrittorio abbia influenzato la cultura e la società antiche è rappresentato dall'evoluzione dell'epinicio. Il genere dell' ἑπαινος, infatti, fin dalla sua nascita in concomitanza con gli agoni sportivi (VI-V sec. a.C.), costituisce uno strumento delle aristocrazie greche e dei principi sovrani per diffondere il proprio prestigio e la notizia del proprio successo atletico attraverso il canto del poeta, nel quale risiede l'essenza del κλέος⁵. Dalla seconda metà del V sec. a.C. in poi viene meno la forma arcaica dell'epinicio, ovvero la modalità esecutiva corale e lo stretto legame con la sfera compositiva e performativa di tipo orale-aurale⁶. L'epinicio, pur continuando ad assolvere la sua funzione celebrativa di vittorie atletiche, diventa, ad esempio in Callimaco, dotta operazione di scrittura poetica. A questo mutamento fanno riferimento Gentili-Catenacci 2007, p. 273:

Viene meno lo sfondo socio-economico e culturale su cui basava il suo [dell'epinicio, *n.d.a.*] successo: la dimensione agonale si trasforma o scompare, l'immagine prevale sulla parola, la scrittura occupa gli spazi dell'oralità. Muta la poesia stessa che in età ellenistica diverrà pura letteratura, non più legata

1 Variante parallela dell'espressione «chi l'ha scritto?», usata nella lingua italiana nei medesimi contesti, è «chi l'ha detto?». È possibile che quest'ultima tragga origine da strati culturali che non avevano accesso al processo di alfabetizzazione.

2 Il dialetto da cui provengono le due espressioni è, più precisamente, quello della città di Gela (Caltanissetta).

3 Lomiento 2001, pp. 336-337 sottolinea l'importanza di Aristotele nell'opera di classificazione del sapere. L'idea di fondare una biblioteca ad Alessandria, inoltre, sarebbe stata suggerita a Tolemeo *Soter* da Demetrio Falereo, allievo di Aristotele negli ultimi suoi anni di vita, e amico di Teofrasto.

4 Zumthor 1983, p. 163 sgg.

5 Per lo stretto legame fra la voce del poeta ed il κλέος, cf. Goldhill 1991, pp. 69-70.

6 Cf. Angeli Bernardini, 1992, pp. 965-979, per un quadro storico del genere epinicio. Sulla sopravvivenza, seppure in forme diverse e semplificate rispetto alla tradizione lirico-corale, del genere epinicio in epoca ellenistica, cf. Lomiento 2012, in particolare le pp. 299-300.

all'*hic et nunc* dell'occasione, ma frutto di erudizione e imitazione letteraria. L'arte figurativa e le epigrafi onorarie e commemorative divengono ora il principale mezzo per la celebrazione pubblica della vittoria sportiva, anche grazie al progressivo allargarsi dell'alfabetizzazione. Non più la viva voce del poeta o del coro di cantori, ma il documento scritto su pietra e la statua di marmo o bronzo divengono i portavoce privilegiati dei valori e delle virtù atletiche.

A partire dal V secolo a.C., grazie alla progressiva diffusione della scrittura come mezzo di conservazione e diffusione del sapere, è possibile ravvisare una lenta trasformazione dei processi mnemonici e cognitivi. La memoria diventa soprattutto ricordo di dati visivi e di testi scritti, come sottolinea Havelock 1986 nella sua analisi sulla funzione mnemonica della scrittura:

Uno dei doni di Prometeo all'umanità viene detto «composizioni di *grammata*, madre delle Muse, memoria operatrice di tutto»¹. I *grammata* sono «iscrizioni», ossia lettere scritte. In queste, viene ora conservata la memoria di immagazzinamento. Essa è stata trasferita alla loro tutela dalla custodia del linguaggio orale ed è divenuta palesemente riconoscibile come «memoria» precisamente perché le lettere come manufatti hanno oggettivato la memoria rendendola visibile².

La memoria condivisa di una società orale, invece, si compone in prevalenza di suoni, canti, storie, elenchi uditi più volte e in momenti di forte partecipazione psico-fisica, come le occasioni della *performance* antica: feste, cerimonie religiose, riunioni politiche, banchetti, giochi sportivi. Nell'antichità come oggi, l'azione del ricordare non soltanto consiste in una semplice rievocazione di sensazioni e di concetti personali, ma rispecchia anche la complessa visione del reale di una società e del suo particolare periodo storico. La memoria, come espresso in *Dissoi lôgoi* (V-IV sec. a.C.) 90, 9, 1 D.-K., è una grandissima e bellissima invenzione, «utile sia al sapere sia al vivere»³. I meccanismi mentali e cognitivi che sono sottesi all'azione del ricordo differiscono a seconda del tipo di società: un contesto in cui la trasmissione della conoscenza avviene principalmente in maniera orale-aurale, infatti, fa del ricordo sonoro uno strumento più vivido di quanto esso non sia in una società fondamentalmente basata sull'apprendimento visivo e alfabetico. Tuttavia, anche quando l'approccio alfabetico-visivo assume il sopravvento, la memoria uditiva perdura, soprattutto negli ambienti popolari e nella sfera sacrale. Ciò trova conferma nel confronto fra due riflessioni antiche, formulate a pochi anni di distanza l'una dall'altra. Plinio il Vecchio († 79 d.C.), in *NH* XIII, 68, trattando della pianta del papiro, spiega che la società e la sua stessa memoria si fondano sull'uso di questo supporto scrittorio: *cum chartae usu maxime humanitas vitae constet, certe memoria*⁴. La memoria, secondo Plinio, si identifica con lo stesso papiro, a cui si affida la custodia del sapere di tutta una civiltà. Tale concezione della memoria, imperniata sulla nozione alfabetica della cultura e sulla fiducia incondizionata nel supporto materiale, trova riscontro solo parzialmente nella definizione offerta da Plutarco (50-120 ca.) in *De defectu oraculorum* 432b:

ἡ δὲ μνήμη καὶ κωφῶν πραγμάτων ἀκοὴ καὶ τυφλῶν ὄψις ἡμῖν ἐστίν.

la memoria, per noi, è ascolto di fatti sordi, e vista di cose cieche⁵.

Con questa frase, formulata in un contesto relativo all'attività oracolare e alla divinazione, Plutarco

1 Cf. A. *Pr.*, vv. 460-461.

2 Havelock 1986, in trad. it. 2005, p. 102. Vd. anche *ibid.*, pp. 138-139.

3 Cf. commento a questo passo in Becker-Scholz 2004, p. 111.

4 Nello stesso passo, Plinio ricorda che l'uso di papiri non era attestato prima della fondazione di Alessandria d'Egitto da parte di Alessandro Magno. Anche questo elemento rimanda al cambiamento culturale avvenuto nel IV secolo a.C.

5 Cf. commento di Rescigno 1995, p. 436.

sostiene che la memoria è basata su dati uditivi oltre che visivi, come se grazie all'azione del ricordare si riuscissero a udire e a vedere cose che non hanno più né suono né immagine reali. In questa definizione, e più in particolare nella precedenza accordata alla ἀκοή sulla ὄψις, è rintracciabile il significato più antico della memoria, intesa fin dal periodo arcaico e classico come strumento al servizio della conoscenza, dipendente soprattutto dalla registrazione uditiva. È possibile affermare che, per secoli, l'approccio al sapere di uomini e donne di ogni estrazione e formazione sia dipeso da una "concezione sonora" dell'apprendimento, e che il mondo dei suoni e della musica abbia costituito il canale più efficace e più affidabile per conservare e trasmettere dati in ogni campo dello scibile umano. Giova ricordare, a questo proposito, Lomiento 2001, p. 321:

Nella *song-culture*, fondamentalmente, la trasmissione è legata alla "musica". Il canto, accompagnato non di rado dalla danza come icastica mimesi silenziosa del racconto, si configura non solo come il veicolo mnemonico primario del patrimonio di miti e di leggende propri della *polis*, ma anche, attraverso una serie ininterrotta di riesecuzioni rituali, come un mezzo ottimale, potremmo dire, di autoconservazione e di custodia. Una funzione che le età successive preferirono affidare, come si è veduto, alla quiescenza della pagina scritta, ma che in realtà non si estinse neppure nell'età ellenistica quando, accanto all'attività bibliotecaria ed erudita dei poeti dotti e dei grammatici, la dimensione orale e aurale della trasmissione dell'antico sapere perdurò a livello più popolare delle feste comunitarie, dove si eseguivano canti tradizionali di culto, e dello spettacolo di intrattenimento negli agoni rapsodici, nelle esibizioni di recitatori e cantori, di poeti, poetesse e conferenzieri, oppure nelle *performances*, tipicamente ellenistiche, del teatro-antologia, a opera di compagnie di attori itineranti.

Le prime testimonianze di scrittura di cui disponiamo tradiscono l'influenza di una "mentalità sonora": la traccia scritta imita il flusso continuo della lingua parlata, e non matura da subito il bisogno grafico-visivo della punteggiatura, poiché è più naturale rappresentare il pieno della parola che il vuoto del silenzio. La *scriptio continua* non è che la visualizzazione del *continuum* di un testo recepito all'orale, cioè destinato alla recitazione ad alta voce (ὑπόκρισις)¹. Aristosseno di Taranto, instaurando un parallelismo fra il parlato e il cantato, sostiene in *Harm.* I, 9-10 che la differenza fra i due modi espressivi consiste nella continuità o nella discontinuità della loro κίνησις (= flusso o movimento):

Per dirla semplicemente, quando la voce si muove in modo che sembra all'udito non si fermi in nessun punto, chiamiamo questo movimento continuo (συνεχῇ ... τὴν κίνησιν), quando invece sembra si fermi in qualche punto e poi salti uno spazio (τόπον) e, dopo questo movimento, di nuovo si fermi su un altro grado e mostri di continuare questo alternato processo senza interruzione fino alla fine, chiamiamo un tale movimento discontinuo (διαστηματικὴν ... κίνησιν).

Chiamiamo dunque continuo il movimento del parlare, perché, quando parliamo, la voce si muove spazialmente in modo che sembra non si fermi in nessun punto. Nell'altro movimento, che chiamiamo discontinuo, avviene il contrario, perché sembra che la voce si fermi e tutti dicono che chi si vede far così non parla, ma canta.

Per questo appunto, nel discorrere, evitiamo di fermare la voce se non siamo costretti accidentalmente a venire ad un tale movimento.

Nel cantare facciamo il contrario, perché evitiamo la continuità e cerchiamo invece, quanto più è possibile, di fermare la voce. Infatti, quanto più noi renderemo ciascuna emissione vocale una, fissa e uniforme, tanto più la melodia sembrerà chiara alla nostra percezione.

Concludendo, è abbastanza chiaro, da quanto è stato detto, che, dei due movimenti tipici della voce, uno è il movimento continuo, proprio del parlare, l'altro il movimento discontinuo,

1 Su questo argomento, cf. Svenbro 1988, p. 183 sgg.

proprio del cantare (ἡ μὲν συνεχὴς λογικὴ τίς ἐστιν ἡ δὲ διαστηματικὴ μελωδική)¹.

La spiegazione del filosofo di scuola aristotelica potrebbe suggerire interessanti conclusioni relative alla tradizione testuale, e in particolare alla veste grafica delle edizioni alessandrine. Fin dal IV sec. a.C., infatti, la *mise en page* delle opere in prosa e di quelle in versi ha avuto caratteristiche sensibilmente diverse: per le prime si prevedevano colonne più o meno ampie, mentre per le seconde il rigo aveva la misura variabile del κῶλον². Questa diversità grafica obbediva al particolare modo in cui gli antichi recepivano le sequenze sonore della prosa e della poesia, ed al conseguente modo in cui queste erano visualizzate. I copisti, immersi in una "mentalità sonora", davano ai versi una disposizione grafica "interrotta", differente dal *continuum* che la prosa suggeriva *a orecchio*³. La κίνησις διαστηματική, in questo senso, induceva a rappresentare nella pagina scritta ciò che l'udito percepiva come alternanza discontinua di suono e silenzio. La "mentalità sonora" dei Greci è rilevabile anche dall'iconografia vascolare. Fin dai primi vasi in nostro possesso, il principio della ripetizione - di motivi geometrici prima, di motivi ornamentali figurativi (palmette, fiori, onde) in un secondo momento -, rispecchia una logica di ciclicità e di continua ripresa che è propria della cultura orale⁴. In alcuni vasi protoattici si trovano elementi di scrittura associati a immagini secondo un rapporto di ricordo "sonoro-iconografico". Per dare un esempio, in una famosa anfora del cosiddetto pittore di Nesso⁵, risalente all'ultimo quarto del VII secolo a.C., le figure di Eracle e di Nesso sono indicate da didascalie accuratamente apposte accanto alle loro teste. Più in particolare, la didascalia di Nesso è accostata alla sua bocca, come se il pittore avesse visualizzato l'azione del "presentarsi *a viva voce*" da parte del personaggio raffigurato⁶. Altri esemplari mostrano l'originaria mentalità "orale-aurale" attraverso didascalie apposte su vasi molto antichi (VII-VI sec. a.C.)⁷: in un celebre *calathos*, proveniente da Agrigento ed ora a Monaco (Staatliche Antikensammlungen, n.i. 2416), risalente al 470-460 a.C., il cosiddetto Pittore di Brygos ritrae Saffo e Alceo con in mano dei *bárbitoi*. Accanto alla bocca di Alceo il pittore ha rappresentato con vivida chiarezza l'"immagine" del canto nella forma dei cosiddetti "fumetti greci": una serie di cerchietti che esprimono visivamente il suono ed il canto, prodotti da una società pienamente immersa in una cultura orale⁸. La preponderanza della sfera uditiva su quella visiva nella poesia antica è un dato incontrovertibile. Il canto è fonte, allo stesso tempo, di bello e di conoscenza, e l'udito costituisce il mezzo per accedere al piacere e alla sapienza. Riprendendo questi antichi valori, l'autore del trattato sul *Sublime* ribadisce – in un periodo da collocarsi fra il I sec. a.C. ed il I sec. d.C. - l'importanza della dimensione uditiva nell'arte letteraria, ricordata anche da Guidorizzi 1991, pp. 251-252:

Chi è infatti il destinatario del messaggio poetico di cui il trattato si occupa? L'Anonimo lo afferma subito con chiarezza e lo ribadisce poi continuamente nel corso del trattato: sono gli «ascoltatori» (*akouontes*), non i «lettori»: la poesia libresca impedisce di per sé la germinazione di quello stato

1 Traduzione di Da Rios 1954, pp. 18-19.

2 La disposizione grafica dei versi rifletteva l'articolazione del canto, e in taluni casi poteva essere anche molto diversificata. Su questo argomento, cf. Lomiento 2013^b, pp. 10-11.

3 La visualizzazione per *cola* dei testi lirici e tragici potrebbe anche derivare dall'influenza di modelli corredati di notazione musicale, di cui i filologi antichi si sarebbero serviti per stabilire il testo delle loro edizioni. Su questo argomento, cf. Prauscello 2006, p. 7 sgg.

4 Sul ruolo della ripetizione nelle società a oralità primaria, si veda Havelock 1986, in trad. it. 2005, p. 91 sgg.

5 Atene, Museo Nazionale, n.i. 1002. Vd. Bianchi Bandinelli-Paribeni 1976, n° 137.

6 Vedi *TAVOLA I*.

7 Vd. Bianchi Bandinelli-Paribeni, nn° 102 (in cui il flusso verbale scorre dalle canne di un αὐλός doppio), 231, 248, 271, 276.

8 Vedi immagine e didascalia in Gentili-Catenacci 2007, p. 197. È possibile accostare questo tipo di visualizzazione alla teoria della formazione dei suoni nell'aria formulata da Arist. *Aud.* 800a 1-7, 21-23. Su questo argomento, e più in particolare sul concetto di "*mise en forme*" della voce, cf. Lachenaud 2013, p. 18.

emotivo in cui consiste essenzialmente l'effetto sublime; di qui il fastidio e l'ostilità con cui l'autore giudica i poeti dotti dell'età ellenistica, donatori di un'estetica elitaria e propugnatori del libro destinato a una fruizione meditata e intellettualistica, e non della parola destinata a raggiungere immediatamente l'uditorio. (...) La dimensione estetica in cui il trattato inquadra il rapporto autore-pubblico è dunque, essenzialmente, quella dell'*ascolto*, non della *lettura*; di qui deriva l'importanza che l'autore attribuisce ai valori propriamente ritmico-musicali della parola (la «quinta fonte» del sublime) la quale «per gli uomini è armonia innata di un linguaggio che raggiunge la mente stessa, non solo l'udito»: è lei «con la variegata complessità dei suoni a trasmettere l'emozione *di chi parla* nell'anima *di chi ascolta*». Il *Sublime* fa dunque parte di quella corrente dell'antica critica letteraria che faceva derivare i suoi principi estetici dall'indagine delle relazioni tra poeta ed uditorio, e delle forme attraverso le quali i due poli della comunicazione poetica si confrontano nel momento della fruizione artistica: e ciò spiega in buona parte una serie di «anomalie» del *Sublime* rispetto alle altre opere di critica letteraria che ci sono giunte, che dipendono da un'impostazione peripatetico-aristotelica e concentrano l'indagine sul testo in sé e sulle varie fasi della sua strutturazione¹.

Come è stato ricordato, il processo di apprendimento si lega indissolubilmente all'azione dell'ascolto. Quanto più la società si affida alla registrazione scritta del suo sapere, tanto più l'atto di imparare esige un approccio visivo ed un contesto sonoro di silenzio. Si crea così una dicotomia fra l'apprendimento orale, sonoro e invisibile, e l'apprendimento libresco, silenzioso e fruibile visualmente. Erasmo da Rotterdam, uno dei più esimi rappresentanti della rinascita classicista dell'Umanesimo, analizza con acume i vantaggi dell'imparare da una voce, specie se da quella del proprio maestro, e quelli derivati da uno studio silenzioso e approfondito dei testi. Nei commenti agli *adagia* 117 (*Viva vox*) e 118 (*Muti magistri*), infatti, portando a confronto citazioni di antichi autori (Eschine, Quintiliano, Cicerone, Aulo Gellio), Erasmo si chiede quale pratica fra le due, se la lettura o l'ascolto, sia la più conveniente per lo studio di un erudito (*adagium* 118):

E non a caso molti si chiedono se, per imparare, sia più conveniente «servirsi di viva voce o dei maestri muti», cioè «se convenga di più la lettura o l'ascolto». E la questione ha i suoi vantaggi specifici da una parte e dall'altra; infatti ciò che si impara dai libri è sicuramente più approfondito e più abbondante. Infatti ciascuno impara quanto può afferrare con la velocità dell'intelligenza, e abbracciare con la fedeltà della memoria. Inoltre questi precettori non si stancano mai di offrirci il loro lavoro. Ancora, dei libri vi è disponibilità maggiore e più a portata di mano. Infine c'è il tempo libero e la solitudine del pensiero. Si può rivedere più da vicino ogni punto, si può correggere, si può soppesare. Ma al contrario ciò che sentiamo dall'esposizione di un maestro, specie se parla colui che ammiriamo ed amiamo, certamente affatica meno l'intelligenza, gli occhi e la salute. In secondo luogo, ciò si imprime più profondamente nell'animo e vi resta impresso più tenacemente e ritorna alla memoria più velocemente. Perciò la risposta sarà di coniugare un tipo di studio all'altro e, quando vi sarà possibilità di viva voce, ascoltare piuttosto che leggere, seppure colui che si ascolta fosse di mediocre cultura. Quando non ve ne sarà modo, di rifugiarsi volentieri nei libri, ma ottimi, come a risorse di non minor valore².

La soluzione proposta da Erasmo consiste in un compromesso fra l'apprendimento orale-aurale, più efficace anche se di meno facile accesso, e lo studio silenzioso dei libri, più solido e approfondito. Dal punto di vista mentale, le due modalità di apprendimento suggeriscono, a chi le pratichi, tipi di immagini e di idee differenti: mentre il poeta arcaico esalta il valore della voce e del canto fino alla loro personificazione³, il poeta moderno, sulla scia di correnti come il simbolismo francese, è più incline a suggerire immagini visive al suo lettore, sia attraverso il contenuto (figure retoriche

1 Per la paternità del trattato e per una sua collocazione storica, vd. Guidorizzi 1991, pp. 254-256.

2 Per la traduzione, di AA.VV., vd. Lelli 2014, pp. 211, 213.

3 Cf. p. 149 sgg.

icastiche), sia attraverso la veste grafica del testo (si ricordino i calligrammi di Apollinaire)¹. Conseguentemente alla pervasività della scrittura, si assiste oggi ad un fenomeno di visualizzazione anche a livello del linguaggio parlato. Un esempio facile da richiamare è il gesto, ormai affermatosi in tutte le culture occidentalizzate, delle "virgolette visuali". Un parlante, abituato a scrivere e a leggere espressioni dal particolare valore enfatico segnalato da virgolette, è portato ad imitare visualmente, con un gesto delle dita, l'immagine di questi segni grafici, dando un senso "particolare" all'espressione o al termine impiegato nel corso del discorso attraverso un supporto *visivo* improvvisato. Un modello antico di visualizzazione dei caratteri scritti risale già all'età classica. Ateneo (VII, 276a), infatti, ricorda che "Callia di Atene", probabilmente nella seconda metà del V sec. a.C., mise in scena un'opera il cui coro impersonava le 24 lettere dell'alfabeto ionico, porgendo agli spettatori ateniesi una delle prime apparizioni – nel senso più stretto del termine – della scrittura in una società orale².

La distanza fra *song-culture* e *book-culture* si è sempre più accentuata nel corso dei secoli³. Il diverso approccio, orale e libresco, ha assunto connotati socio-culturali ben definiti: la cultura orale è oggi relegata ad un livello inferiore rispetto alla cultura scritta, e a una storia tramandata oralmente si accorda meno prestigio e autorevolezza che ad una novella fissata nella scrittura. Si vorrà concedere un ultimo riferimento alla cultura popolare siciliana, che è quella in cui l'autore del presente lavoro è stato forgiato fin dalla più tenera età. Un detto siciliano esprime in poche parole la superiorità gerarchica della scrittura sull'oralità:

tu a dillu, u Signuri a scrivillu!

Questa espressione augurale viene ancora oggi rivolta, di rimando, a chiunque esprima un desiderio. La sua traduzione letterale è: «che tu possa dirlo, che Dio possa scriverlo!». Con questa frase si augura che Dio possa *scrivere* il desiderio che qualcuno ha appena *detto*, in modo che esso si concretizzi, in una metaforica forma scritta, nel "libro della storia". Alla radice di questa espressione vi è la polarizzazione del reale in mondo umano e mondo divino: al primo corrisponde il livello dell'oralità, al secondo quello della scrittura⁴. La stessa cultura orale, in questo caso, decreta implicitamente la superiorità della scrittura su di essa⁵. Considerato al di sopra di tutto e di tutti, Dio è ritenuto dalla mentalità siciliana l'eterno scrittore del destino, così come Dante, in una concettosa ed elegante terzina, descrive il volume in cui è contenuto tutto l'universo (*Par.* XXXIII, vv. 85-87)

Nel suo profondo vidi che s'interna
legato con amore in un volume,
ciò che per l'universo si squaderna

1 L'esistenza di una "poesia visiva" è attestata anche in antico nei *carmina figurata*. Su questo argomento, più in generale, si rimanda allo studio di G. Pozzi, *La parola dipinta*, Milano 1981³.

2 Cf. Call. Com. Test. 7, IV, p. 39 K.-A. L'identificazione di "Callia di Atene" con il famoso commediografo non è certa, seppur probabile. La maggior parte della critica considera l'opera, citata da Ateneo con il titolo di γραμματικὴ τραγωδία in VII, 276a, e con il titolo di γραμματικὴ θεωρία in X, 453c, una commedia e non una tragedia. Cf., sui due passi, rispettivamente Marchiori 2001, p. 654 e Cherubina 2001, p. 1115 sgg. Sulla esteriorizzazione grafica dell'alfabeto nell'opera di Callia, cf. Svenbro 1988, pp. 202-206.

3 Cf. Herington 1985, pp. 3-5.

4 Cf., su questo argomento, Zumthor 1983, p. 21 sgg.

5 Questa gerarchizzazione è certamente il frutto di secoli di sottomissione di un popolo da parte di una ristretta classe di *letterati*.

La cultura orale e le *figurae* sonoro-musicali

L'*humus* culturale e l'*habitus* mentale di una società si esplicitano attraverso la sua lingua. E nella lingua, ruolo fondamentale è rivestito dalle figure retoriche. Il cosiddetto linguaggio figurato rende evidente, in un sistema linguistico, non soltanto il patrimonio culturale condiviso da una comunità, ma anche, più concretamente, il modo in cui l'uomo interagisce con la realtà circostante, e l'insieme dei valori estetici con cui egli la giudica. La teoria oralista moderna, preconizzata dagli studi di Milman Parry negli anni '30 del XX secolo, ha permesso di gettare nuova luce sulle modalità compositive, esecutive e di trasmissione di una letteratura, quale quella greca arcaica, che nasce dal suono, si esplica nel suono e si trasmette attraverso il suo ricordo uditivo. La cultura greca arcaica e classica esprime consciamente e inconsciamente una maniera di considerare e di percepire il mondo differente da quella moderna. La produzione poetica arcaica rivela cosa i Greci percepissero del mondo, in quale modo, e con quali strumenti sensitivi. In questo senso, come ricorda Del Corno 1997, p. 97, la letteratura è anche testimonianza di come si pensa e di come si percepisce la realtà fenomenica in un dato contesto storico e sociale:

La letteratura è il documento primario, in cui si affermano la consapevolezza e l'elaborazione intellettuale di una civiltà: laddove l'accumulo dei singoli dati riferibili alla cultura materiale dimostra tutt'al più «come si viveva», l'opera letteraria filtra e contestualizza l'esperienza del vissuto mediante l'interpretazione del rapporto fra soggetto e oggetto, testimoniando «come si pensava, o si sceglieva di vivere».

La diversità dell'uomo contemporaneo dall'uomo greco si declina su molteplici aspetti, fra cui quello della partecipazione all'esperienza estetica¹. Mentre oggi è possibile leggere un libro stando comodamente seduti e in silenzio, proiettando nella propria mente immagini e seguendo le associazioni mentali suggerite dal *mutò* autore, l'uditorio antico si riunisce attorno ad una voce narrante che, insieme al ritmo dei versi, alla musicalità del dettato ed ai suoni dell'accompagnamento strumentale, suscita nella fantasia un insieme complesso di sensazioni mentali, alcune delle quali trovano rispondenza in sensazioni realmente vissute nel corso della *performance*. Per avere un esempio di come la poesia cantata possa suscitare il ricordo e l'immaginazione di suoni, grazie all'esecuzione *mimetica* di un cantore e grazie alla ricchezza dei contenuti, si analizzi Hom. *Il. XVIII*, vv. 217-221:

Ἐνθα στὰς ἦϋσ', ἀπάτερθε δὲ Παλλὰς Ἀθήνη
φθέγγατ'· ἀτὰρ Τρώεσσιν ἐν ἄσπετον ὦρσε κυδοιμόν.
Ὡς δ' ὅτ' ἀριζήλη φωνή, ὅτε τ' ἴαχε σάλπιγξ
ἄστυ περιπλομένων δηίων ὑπο θυμοραϊστέων,
ὥς τότ' ἀριζήλη φωνή γένετ' Αἰακίδαο.

Ivi, stando in piedi, [*scil.* Achille] gridò, e da parte sua anche Pallade Atena gridò; e fece levare fra i Troiani un tumulto indicibile.
Come quando una voce chiara, quando una σάλπιγξ risuona
mentre i nemici distruttori di vita da sotto circondano la città,
così allora fu la chiara voce dell'Eacide.

Oltre al ritmo del verso, alla musicalità delle parole e a quella dell'accompagnamento strumentale,

¹ Adottiamo, traducendola pedissequamente, la locuzione inglese *aesthetic experience*, definizione che attribuisce all'esecuzione artistica un'azione distribuita su diversi livelli dell'essere umano, da quello cerebrale a quello percettivo, dalla memoria alle facoltà immaginative. Cf. Starr 2013, p. XV. A questa nozione neuroscientifica della *performance* antica, tuttavia, riteniamo utile aggiungere un valore spirituale, che per gli antichi Greci è indissolubile da quello fisico e psicologico.

in casi come questo il poeta-cantore poteva enfatizzare, grazie ai gesti, alla modulazione del tono e alle capacità mimetiche della voce¹, il riferimento ai *suoni interni* del testo, presenti sia a livello della descrizione, sia sul piano del linguaggio figurato. Più in particolare, i versi citati potrebbero aver indotto l'aedo ad innalzare il tono della voce, rafforzando con questo procedimento mimetico la similitudine omerica fra la voce di Achille ed il suono della σάλπιγξ².

L'uomo greco, da Omero a Pindaro, e anche oltre, concepisce il suo essere nella natura e nella finzione artistica come una partecipazione sensoriale "totale". Il suo rapporto con i fenomeni esterni, e insieme l'espressione dei suoi moti interiori, sono mediati da un approccio plurisensoriale, in cui la vista, organo predominante per natura³, non assume un ruolo assoluto, come invece accade nell'esperienza dell'uomo moderno. In questo senso, la poesia antica riflette il comportamento dell'uomo nel suo ambiente circostante: alla *natura naturans* corrisponde – per così dire – una *poiesis poiousa*. Si ricordi, a questo proposito, la seguente riflessione di Del Corno 1997:

nella struttura analitica della descrizione naturalistica la poesia greca tende a inserire delle percezioni attinenti a diverse sfere sensoriali, con un risultato che va oltre il puro effetto decorativo. Ai fattori olfattivi, sonori, tattili (come la sensazione del calore, o del vento), luministici sembra conferita una funzione per così dire totalizzante, che fonde i dettagli della rappresentazione in una dimensione d'assieme. Questo procedimento corrisponde a una maniera di stile, in cui si ravvisa una specifica funzionalità – come accade per la tecnica "economica" della descrizione, impostata sui criteri della selezione e dell'allusione, che trasmettono all'immaginazione del pubblico il compito di integrare le ellissi del panorama rappresentato. (...) Si tratta di considerazioni che attengono alla dimensione artistica – ma può darsi che esse offrano la spia per individuare un aspetto della comune attitudine, con cui l'uomo greco dell'età arcaica era avvezzo a percepire il mondo della natura. La sua risposta agli stimoli dell'ambiente naturale non incide tanto nell'ambito delle emozioni interiori, quanto si dispiega al livello delle reazioni corporee che si esprimono nei riferimenti sensoriali dei moduli letterari fondati sul processo della sinestesia⁴.

Questa riflessione permette di misurare la distanza, per le modalità di fruizione dell'evento artistico, fra l'uomo antico e l'uomo moderno. Si pensi a come oggi il pubblico partecipa, per esempio, alla rappresentazione di un'opera lirica: si ascoltano le armonie, si apprezzano le arie più famose, ma si segue la trama del testo – a meno di non conoscerla a memoria – guardando la scena, e leggendo i sopratitoli proiettati simultaneamente all'esecuzione dei cantanti. Coerentemente con il concetto antico di μουσική, invece, la partecipazione dell'uditorio all'esecuzione poetica avviene principalmente attraverso il senso dell'udito: il piacere della poesia risiede non soltanto nella continuità ritmica del verso e nella bellezza della voce e dell'accompagnamento strumentale, ma anche nell'apprendimento di nozioni e nell'esercizio della fantasia attraverso l'ascolto. La vita di un Greco arcaico, a differenza di quella di un uomo moderno occidentale ovvero occidentalizzato, è basata sull'apprendimento e sulla partecipazione orale, sia nella sfera privata sia in quella pubblica: dalle filastrocche ai racconti, dalle leggi ai canti tradizionali, dai segnali di avvertimento ai brani simposiali, dai canti religiosi a quelli di guerra. L'udito è, insieme alla memoria, uno strumento

1 Sulle capacità mimetiche del poeta, a livello della voce e dei gesti, si ricordi l'importantissimo passo di Pl. R. 393c, ricordato anche da Havelock 1963, p. 21 sgg.

2 Per le caratteristiche sonore di questo aerofono, cf. pp. 143-144.

3 Cf. Heraclit. fr. 101a, I D.-K. (ὀφθαλμοὶ γὰρ τῶν ὧτων ἀκριβέστεροι μάρτυρες); Arist. *de An.* 429a, *Metaph.* I 1, 980a 21-27.

4 Del Corno 1997, p. 99, in cui lo studioso ricorda la sinestesia del fr. 2 V. di Saffo, in cui la poetessa di Lesbo "ricrea" con il potere della poesia il mormorio delle acque e delle fronde, il profumo degli incensi, delle rose e più in generale «la malia dell'ambiente». L'idea che i Greci hanno della natura evolve, secondo lo stesso Del Corno (*ibid.* pp.102-104), fino al desiderio, in età ellenistica, di un ritorno alla primigenia solidarietà fra il dominio della natura e quello dell'uomo, così che «l'uomo ellenistico celebra la sua partecipazione alla vita della natura; e ne converte i fenomeni in una metafora della felicità interiore» (p. 104).

essenziale per l'apprendimento, come ricorda Arist. *Metaph.* I, 1, 980a 27 - 980b 25:

Gli animali sono naturalmente forniti di sensazione; ma, in alcuni, dalla sensazione non nasce la memoria, in altri, invece, nasce. Per tale motivo questi ultimi sono più intelligenti e più atti ad imparare rispetto a quelli che non hanno capacità di ricordare. Sono intelligenti, ma senza capacità di imparare, tutti quegli animali che non hanno facoltà di udire i suoni (per esempio l'ape o ogni altro genere di animali di questo tipo); imparano, invece, tutti quelli che, oltre la memoria, posseggono anche il senso dell'udito¹.

L'udito è, per i Greci, il senso tramite il quale è possibile seguire il filo logico di una storia, di una poesia, di un'intera opera o di una serie di comandi (funzione cognitiva). Esso è anche lo strumento più efficace per memorizzare dati (funzione mnemonica), ed il mezzo principale per godere della bellezza naturale o artificiale (funzione edonistica). In questo lavoro l'attenzione è interamente rivolta alla sfera sensoriale uditiva, alle manifestazioni sonore dei Greci, e alla loro maniera di percepire e di giudicare i suoni, rilevabile dalla formulazione delle figure retoriche in poesia. Tuttavia, trattare del linguaggio sonoro-musicale presente nel dettato poetico significa anche evocare, seppure *en passant*, tutti quegli elementi del testo che fanno riferimento ai registri visivo, olfattivo-gustativo e tattile. Fra gli esempi più evidenti, si ricordi Alc. fr. 347 V., in cui la descrizione dell'estate è affidata a termini inerenti al tatto (la calura estiva), alla vista (l'astro Sirio che si leva nella volta celeste), all'odorato (il cardo che fiorisce), al gusto (il vino che "bagna i polmoni"), e all'udito (il suono della cicala). In casi simili, è necessario analizzare il contesto plurisensoriale del passo, prima di soffermarsi sul valore specificatamente sonoro-musicale della *figura* in analisi (nel caso del frammento alcaico, l'associazione sinestetica al v. 3)².

La poesia greca arcaica, che nasce, si sviluppa e si trasmette oralmente, tradisce un legame molto forte con la sfera sonora non soltanto nelle descrizioni, ma anche a livello del linguaggio figurato. Le figure retoriche, infatti, essendo strettamente correlate con la cultura orale che le produce e le utilizza, evocano il mondo sonoro nel quale l'uomo greco vive e che la fantasia greca può facilmente *ricreare* nella mente. Per le ragioni qui esposte, il presente lavoro ha assunto la forma di una raccolta di figure retoriche inerenti al mondo dei suoni e della musica. Nel suo insieme, la trattazione di queste *figurae* permette di gettare nuova luce su aspetti di ordine filologico-testuale, letterario, filosofico e antropologico, estetico, e storico-sociologico. Riflessioni sul valore semantico e culturale di alcune immagini sonoro-musicali, in particolare, possono non soltanto contribuire a un nuovo approccio esegetico³, ma anche suggerire nuove proposte di integrazione testuale⁴. Più in generale, conoscere gli accostamenti analogici e le combinazioni lessicali attraverso le quali i Greci evocano gli elementi della fonosfera in cui sono immersi, permette allo studioso di *sentire* i suoni secondo la maniera di intendere e di giudicare propria dell'orecchio greco arcaico, la quale appare in non pochi casi del tutto differente da quella di un uditore moderno⁵. Quanto diverso fosse il modo di *sentire* dei Greci rispetto a quello moderno, è documentato dal linguaggio usato nei testi, preziosi testimoni anche della maniera di percepire la realtà. Nel presente studio, il cui intento è precipuamente filologico, si è cercato talvolta di rispondere a questioni relative alla percezione e all'estetica dei suoni nella Grecia arcaica e classica. Per citarne alcuni: quale sia l'origine dell'associazione "voce di giglio" (cf. Hes. *Th.*, v. 41)⁶; quali valori percettivi ed estetici siano

1 Trad. di Reale 1993, II, p. 3.

2 Vd. commento ad Alc. fr. 347 V., vv. 1-4, p. 183 sgg.

3 Vd., e.g., l'analisi di Alcm. fr. 26 PMGF, vv. 1-2, p. 45 sgg., e quella di B. IV, *Ep.* IV, vv. 7-10, p. 89 sgg.

4 Vd. p. 190.

5 Sulla fonosfera antica, cf. Bettini 2008, pp. 3-8.

6 Vd. pp. 83-84.

impliciti nel sintagma "voce di miele" (cf. Simon. fr. 595 PMG, v. 3)¹; quale sia il significato dell'aggettivo λυγύς². Tali questioni, a loro volta, danno adito a riflessioni sul modo in cui l'orecchio degli antichi recepiva i suoni, e sul modo in cui questi erano rielaborati dalla sensibilità culturale dei Greci (valori connotativi, giudizi estetici). Se si assume che i suoni della natura e la percezione fisica da parte del sistema uditivo umano non hanno subito sensibili trasformazioni da Omero ad oggi, è lecito supporre che nel corso dei secoli sia avvenuto un cambiamento nella ricezione dei suoni, e che ciò abbia comportato una maniera differente di integrarli, di giudicarli e di memorizzarli. Un esempio, tratto dalla poesia, mette in evidenza la distanza dei Greci arcaici dall'uomo moderno occidentale nella valutazione sonora di un elemento naturale quale il mare, che – certamente - non ha cambiato le proprie caratteristiche acustiche nel corso dei secoli. In fr. 427 PMG (= 48 Gentili), Anacreonte esorta una fanciulla del simposio a «non muggiare come l'onda marina», bevendo una coppa di vino alla maniera barbara, ovvero tutta d'un fiato³. Questa immagine, carica di ironia, tradisce indirettamente un giudizio estetico negativo sul suono del mare. I Greci, infatti, considerano il mare per lo più un elemento minaccioso, e la loro idea è lontana dal concetto romantico che se ne ha oggi⁴. Il mare, associato inseparabilmente al vento, è visto dagli antichi come luogo inaffidabile e periglioso, ed il suo suono giunge sgradito alle orecchie di marinai e pescatori⁵. Questo tipo di constatazione, relativa a sensazioni e giudizi estetici propri della cultura greca, si rivelano in tutta evidenza a chi analizzi metafore e paragoni come quello adottato da Anacreonte. Lo studio delle *figurae* dal valore sonoro-musicale esige un'attenta analisi del lessico usato dai poeti per nominare gli elementi del mondo sonoro a loro circostante: è possibile cogliere il valore di una metonimia o di un ossimoro soltanto attraverso uno studio approfondito sul significato dei termini adottati. L'analisi condotta sui testi greci evidenzia una ricchezza terminologica e semantica, relativa al mondo dei suoni, incomparabile rispetto a quella delle lingue moderne. Si consideri, a titolo di esempio, il valore denotativo e connotativo del *grido*. Nella lingua italiana esso, con i sinonimi *clamore*, *schiamazzo*, *strepito*, *urlo*, designa un suono forte e confuso sul piano acustico, disarmonico e sgradito sul piano estetico. Nella società contemporanea, il grido ed il gridare – almeno nel linguaggio quotidiano e nell'uso poetico – sono un segno sonoro legato più frequentemente a sensazioni estreme, di dolore o di gioia (in senso fisico o morale), o di paura⁶. La lingua greca, dall'altro lato, presenta una maggiore varietà lessicale per esprimere ciò che correntemente gli studiosi traducono con il significato di *gridare*: αὔω, βοάω, ἰαχέω, κελαδέω, κλάζω, κράζω, λάσκω, ὀλολύζω, φθέγγομαι, etc⁷. Per cogliere le diverse sfumature di questi "verbi del grido", il lettore moderno deve prima considerare che l'azione del gridare, presso gli antichi Greci, si manifesta in maniere differenti, con toni più o meno acuti, con intensità più o meno forti, e che può essere associata non soltanto alla sfera della gioia o a quella del lutto, della paura, del dolore e della sofferenza – connotazioni più vicine a quelle del grido nella cultura moderna -, ma anche a concetti come quello della forza, di un eroe o di un elemento naturale, e quello della superiorità, di un dio o di un elemento soprannaturale. Nella cultura greca, inoltre, il grido può anche essere strumento pratico per segnare il momento culminante di una cerimonia, per dare inizio ad una battaglia o ad un'assemblea, e finanche per calcolare la distanza relativa fra due luoghi⁸. Alla ricchezza lessicale e connotativa del grido nella lingua greca, corrispondono una percezione e una

1 Vd. p. 82.

2 Vd. p. 52.

3 Cf. commento ad Anacr. fr. 427 PMG, p. 100 sgg.

4 Si ricordino, nella sterminata letteratura moderna sul mare, soprattutto "*L'homme et la mer*" di Charles Baudelaire, e "*S'ode ancora il mare*" di Salvatore Quasimodo.

5 Vd. p. 79 sgg. Cf. Janni 1997, p. 155.

6 Cf., e.g., Quasimodo, "Lamento per il Sud", v. 12: «Ma l'uomo grida dovunque la sorte d'una patria».

7 Cf. schema di Lachenaud 2013, p. 106, in corrispondenza della casella "*pousser un cri, hurler, clameur*".

8 Per la distanza spaziale misurata con il metro di un grido, si veda Hom. *Od.* VI, v. 294. Vd. p. 181.

concezione particolari, e del tutto differenti da quelle assunte dalla nozione del grido nella società moderna. Costatazioni di questo tipo, di natura linguistico-antropologica, sono proposte nel corso del presente lavoro, ed emergono dalla riflessione sulle *figurae* inerenti al campo semantico sonoro-musicale, che di fatto rappresentano un efficace strumento per analizzare e conoscere la sensibilità acustica e sonora della società antica. Lo studio delle figure retoriche di una società orale esige uno sforzo mentale di "adattamento" da parte dello studioso moderno, soprattutto sul piano della comprensione e dell'interpretazione. Una *figura* originariamente impernata sulla *connotazione sonora* di un termine, infatti, può sfuggire ad una lettura moderna, ed essere letta secondo una logica di tipo *visivo*. Si prenda, ad esempio, la metafora bacchilidea del "gallo di Urania" (B. *Ep.* IV, v. 8)¹. Mentre nella cultura greca arcaica questo animale assume un'importanza rilevante in virtù della sua caratterizzazione sonora (cf. il cosiddetto "canto del gallo"), una cultura post-industriale come quella in cui si è formato lo studioso moderno, può facilmente indurlo ad avanzare ipotesi esegetiche che trascurino ogni riferimento al significato del gallo in senso sonoro, portandolo a rilevare esclusivamente le caratteristiche fisiche (*visive*) o i rimandi più concettuali (*astratti*) dell'animale. In virtù di questa *distanza culturale* dal poeta greco arcaico, il filologo moderno sarà più incline a interpretare la metafora bacchilidea del "gallo di Urania" concentrandosi sulla visualizzazione del gallo e sulle sue caratteristiche *visuali* (la cresta, le ali, i colori, la velocità del suo svolazzare), o sul suo valore simbolico (gallo-luce, gallo-combattività, gallo-amore omoerotico). Più difficilmente, lo studioso assocerà alla metafora un valore *sonoro*, che permetterebbe di mettere in relazione il "canto-grido" del gallo, foriero dell'alba, con il "canto" del poeta, annunciatore della gloria del laudando. Quest'ultima interpretazione, da noi proposta in sede di commento, non soltanto trova riscontro nello stile retorico di Bacchilide, ma avvicina anche l'attività filologica all'immaginario – fatto di suoni, oltre che di immagini – del poeta e dell'uditorio greco arcaico. L'interpretazione delle *figurae* sonoro-musicali, in particolar modo di quelle meno esplicite, comporta uno sforzo culturale ulteriore da parte dello studioso, che deve distanziarsi dalla mentalità della *book culture*, per adattarsi al *modus cogitandi* di una cultura in cui il suono è non soltanto strumento di comunicazione, ma anche elemento fondamentale dell'immaginario collettivo.

Le *figurae* prima della retorica: problemi di classificazione

La retorica, intesa come ῥητορικὴ τέχνη, ovvero come arte di costruire un discorso elegante, teso a persuadere un uditorio, nasce nel V secolo a.C., in contesto politico-giudiziario e, più specificatamente, in seno al sistema democratico: per convincere grandi giurie popolari era necessario adottare una lingua forbita ed allo stesso tempo efficace. A ciò fa riferimento Barthes nella sua opera sulla retorica antica:

Questa eloquenza, partecipe della democrazia e della demagogia, del giudiziario e del politico (quel che venne chiamato poi il *deliberativo*), si costituì rapidamente in oggetto d'insegnamento. I primi professori di questa nuova disciplina furono Empedocle d'Agrigento, Corace, suo allievo di Siracusa (il primo a farsi pagare le lezioni) e Tisia. Questo insegnamento passò non meno rapidamente nell'Attica (dopo le guerre persiane), grazie a contestazioni di commercianti che intentavano cause sia a Siracusa che ad Atene: la retorica è già, in parte, ateniese fin dalla metà del V secolo².

Tuttavia, ancor prima che la Sofistica elevi il discorso in prosa al rango di oggetto estetico, l'uso di accorgimenti retorici quali le *figurae* è largamente diffuso nella poesia fin da Omero. Anche

1 Vd. p. 91 sgg.

2 Barthes 1970, in trad. it., pp. 13-14.

l'uditorio di un'esecuzione poetica, infatti, è affascinato dalla bellezza della lingua e dai suoi ornamenti, oltre che dalle componenti ritmiche, musicali ed orchestriche della *performance*. Le figure retoriche nascono prima della formalizzazione e della professionalizzazione della ῥητορικὴ τέχνη. Esse non sono necessariamente legate alla sfera artistico-letteraria o ad un processo speculativo di natura dotta, ma sembrano essere connaturate ad ogni livello dell'espressione linguistica. Nella *Scienza Nuova* (1730), Giambattista Vico, sostenendo la tesi secondo cui il linguaggio poetico precedette cronologicamente quello in prosa, ricorda anche che le *prime nazioni poetiche* si esprimevano in *tropi*¹. Le figure retoriche abbelliscono ed enfatizzano la lingua ad ogni registro ed in ogni contesto culturale², anche se la poesia è da sempre considerata il luogo privilegiato per la creazione e l'uso di immagini. Anche i retori greci del IV sec. a.C. ritengono la poesia il contesto più adatto all'uso di *figurae*, funzionale all'imitazione della realtà divina e umana. Alla prosa, invece, Isocrate preclude l'uso di abbellimenti e raccomanda l'adozione di un linguaggio essenziale (*Evag.* 9-10). Anche Aristotele, ritenendo la chiarezza (τὸ σαφές) principio fondamentale della prosa, raccomanda un uso parsimonioso di abbellimenti nel discorso retorico (*Arist. Rh.* 1404b 27-38), e dall'altra parte, concede al poeta la libertà di usare ogni forma di alterazione della lingua (*Arist. Po.* 1460b 8-13):

Dal momento che il poeta è un imitatore come un pittore o un altro fabbricatore di immagini (ἐπεὶ γὰρ ἔστι μιμητὴς ὁ ποιητὴς ὡς περ ἀνὲν ζωγράφος ἢ τις ἄλλος εἰκονοποιός), è inevitabile che egli imiti sempre in uno dei tre modi che ci sono: o come le cose erano o sono, o come dicono e sembra loro che siano, o come dovrebbero essere. Questo si esprime con il linguaggio, nel quale ci sono glosse, traslati e molte alterazioni della lingua che si concedono ai poeti³.

Il linguaggio poetico, adempiendo la sua azione mimetica, ricorre alle molteplici forme di espressione della lingua, esaltando le sue potenzialità immaginative. La ἐνάργεια di Omero prescinde da una riflessione scientifica sulla lingua, ed è estranea alla sistematicità dello studio linguistico propria dei Sofisti e, in seguito, fatta propria da Aristotele. È necessario ricordare che nel momento in cui Aristotele e la sua scuola studiano i fenomeni linguistici, l'approccio cognitivo è di tipo alfabetico-visivo. Le *figurae*, per il grande filosofo, sono accorgimenti tecnici (retorici) volti a creare immagini: costruire metafore vuol dire *vedere* (θεωρεῖν) le analogie fra le cose (*Arist. Po.* 1459a 7-8), e le espressioni metaforiche funzionano se pongono le azioni descritte *davanti agli occhi* (πρὸ ὀμμάτων) del destinatario (*Arist. Rh.* 1410b 33-34). L'analisi di Aristotele, nata in un contesto culturale in cui la vista è il senso prevalente nel processo cognitivo, traduce tutte le figure retoriche in immagini visive, anche quelle che richiamano sensi diversi dalla vista. Da questa analisi, per così dire, videocentrica, deriva la preponderanza di termini *visivi* nello studio delle figure retoriche. Si pensi, ad esempio, al significato letterale del termine *figura*⁴. All'identificazione – per così dire, assoluta - delle figure retoriche con immagini visive corrisponde l'accostamento, da parte di Aristotele (cf. *supra*), fra l'attività del poeta e quella del pittore, o quella del "fabbricatore di immagini" (εἰκονοποιός)⁵. Aristotele sembra aver iscritto lo studio delle figure retoriche in un'ottica videocentrica⁶, cosicché tutte le espressioni del linguaggio figurato, sia che evocano sensazioni

1 Cf. *La scienza nuova, 1730*, nella nuova ed., Napoli, 2004, p. 157.

2 Il grammatico illuminista Du Marsais, nel suo trattato *Des tropes* (1730), ricorda che si creano più figure retoriche in un solo giorno di mercato, che in molti giorni di sedute accademiche (p. 33).

3 Trad. di Lanza 2004¹⁷, p. 211.

4 Si aggiungano termini quali σχῆμα, εἰκών, *imago*.

5 Tale concezione videocentrica dell'attività poetica è bene espressa dal *topos*, indicato attraverso una locuzione oraziana ma già presente in Simonide, dell'*ut pictura poesis*. Vd. pp. 197-199.

6 Il videocentrismo aristotelico è rilevabile anche in altri campi scientifici, come ad esempio la metafisica. Cf., su questo argomento, Cavarero 2005², pp. 43-52.

visive sia che si rifacciano ad altri tipi di sensazione, sono sempre giudicate come visualizzazioni generate dalla fantasia poetica. Questo problema di ordine epistemologico, ignorato dallo stesso filosofo, risulta chiaro dall'analisi di *Rh.* 1411a23-28:

Cefisodoto chiamava le triremi «mulini variopinti», e il Cinico chiamava le osterie «mense dell'Attica». Esione era solito dire che avevano «versato» la città in Sicilia, che è una metafora ed è "davanti agli occhi". Anche la frase «la Grecia gridò» è in un certo modo una metafora ed è "davanti agli occhi"¹.

In questo elenco di immagini metaforiche, efficaci perché porgono *davanti agli occhi* del destinatario un oggetto in azione², le analogie sono quasi tutte comprensibili attraverso il senso, fisico e mentale, della *vista*: le immagini triremi-mulini e osterie-mense, e l'azione del "versare la città" sono vere e proprie *immagini visive*. Una, tuttavia, esige il ricorso al senso dell'udito: «la Grecia gridò» (βοῆσαι τὴν Ἑλλάδα), infatti, non sarebbe comprensibile se non attraverso una riflessione di tipo acustico, poiché l'effetto iperbolico fa leva sul grido di un intero popolo, ed il grido afferisce alla sfera uditiva. Soltanto chi immagina di sentire il grido di tutta la Grecia, impossibile nella realtà, può cogliere il significato della esagerata metafora. Il problema rilevato in questo paragrafo è di fondamentale importanza per il presente studio. Se tutte le figure retoriche sono da considerarsi visualizzazioni di scene o di immagini, che senso ha parlare di *figurae* afferenti al campo semantico dei suoni e della musica? Espressioni correnti nella lingua italiana, come "avere una voce di usignolo", "seguire la voce dell'anima" o "emettere un suono sordo", possono essere considerate a pieno titolo *immagini*³? Non si dovrebbero forse inventare, a questo scopo, neologismi più fedeli al valore sensitivo delle figure retoriche? La complessità dell'argomento impone molta cautela e una profonda riflessione: per apportare un contributo nuovo allo studio della retorica, non è necessario rivoluzionare un sistema terminologico antico di quasi duemilacinquecento anni. È utile, invece, riflettere sul meccanismo mentale e sulle dinamiche linguistico-letterarie che avrebbero indotto il poeta greco a trovare o, a rimodulare, le *figurae sonoro-musicali* dei suoi componimenti. Il presente studio non si propone di inventare nuovi termini, ma di ricercare antichi significati. Questo sembra essere il miglior approccio metodologico per chi voglia studiare il modo in cui gli antichi percepivano e valutavano i suoni e la musica.

Oltre al problema terminologico legato alla definizione di *figurae* sonoro-musicali, lo studio della retorica antica impone, più in generale, una scelta sul piano della classificazione. Le categorie retoriche degli antichi, infatti, non sempre coincidono con quelle moderne. Inoltre, la riflessione teorica, soprattutto dal XX secolo in poi, ha talvolta rivoluzionato il modo classico (aristotelico) di leggere e di interpretare i meccanismi sottesi alle figure retoriche. Si prenda, come esempio emblematico, il caso della metafora. La definizione data da Aristotele (*Po.* 1457b 8-10) si basa sul concetto di trasferimento di una parola ad un contesto ad essa improprio⁴. Allontanandosi dalla concezione aristotelica, la critica moderna ha rivoluzionato il modo di intendere il processo metaforico, e a partire soprattutto dagli studi di Richards (1937), la metafora è stata interpretata non come un trasferimento o una sostituzione di un termine ad un altro, ma come una fusione fra due

1 Trad. di Dorati 1996, pp. 333, 335.

2 Lo stesso Aristotele chiarisce, in *Rh.* 1411b 25-26, che «porre davanti agli occhi» (πρὸ ὀμμάτων ποιεῖν) significa rappresentare un oggetto in azione (ὅσα ἐνεργούντα σημαίνει).

3 Problema del tutto simile sarebbe la definizione di espressioni che fanno riferimento ad altri sensi: "avere un carattere ruvido", "tenere un discorso dolce come il miele", "sentire odore di bruciato". Le espressioni proposte sono tratte dal linguaggio quotidiano e familiare della lingua italiana. La poesia e la letteratura, certamente, offrono molti e più complessi esempi.

4 Vd. p. 103.

elementi, il *tenor* (idea sottesa) ed il *vehicle* (immagine esterna che trasmette l'idea)¹. Inoltre, come ricordano Guidorizzi-Beta 2000, p. 17, la definizione aristotelica riunisce nella metafora un insieme di figure retoriche che la teoria moderna classifica come distinte (allegoria, paragone, similitudine):

L'identità sostanziale tra metafora e similitudine è uno dei postulati fondamentali dell'antica teoria: metafora e similitudine si differenziano solo formalmente, e di volta in volta la metafora è intesa come una similitudine condensata (...) o viceversa la similitudine come una metafora estesa (...). In sostanza, la metafora direbbe le stesse cose di un paragone: tanto che la stessa idea può indifferentemente venire espressa come metafora oppure come similitudine (...).

Alcuni σχήματα, come l'*adynaton*², non sono esplicitamente contemplati dalla teoria antica, mentre altri, come la sinestesia, non trovano posto come fenomeni letterari nella speculazione aristotelica³. Tale distanza di classificazione fra la teoria antica e la critica moderna richiede una scelta metodologica chiara da parte di chi voglia compilare una grammatica delle figure retoriche della lirica greca arcaica. Un lavoro che si prefigga di porgere chiaramente ad un lettore moderno un prodotto della *forma mentis* antica, deve prima di tutto rivolgersi al lettore nel suo linguaggio corrente, informandolo, allo stesso tempo, della distanza che intercorre fra la riflessione antica e quella moderna. Per tali ragioni, il presente lavoro – il cui obiettivo precipuo è di contribuire allo studio dell'uomo antico e del suo immaginario in campo sonoro-musicale – consiste di una raccolta di figure retoriche, nominate e classificate secondo la teoria moderna⁴. Per ogni *figura* analizzata, si considerano come punto di partenza passi della riflessione antica e, laddove occorre, si evidenziano le differenze fra questa e la teoria moderna.

Figurae attive, congelate e redive

Un'indagine sulle figure retoriche della poesia arcaica e tardo-arcaica non può prescindere dalla domanda: quali espressioni sono state originariamente composte dai poeti, con intento enfatico, *ex novo*, e come segno distintivo del loro stile, e quali invece sono state desunte dalla lingua corrente o dalla dizione poetica, e solo in un secondo momento adattate dai poeti al contesto dei loro componimenti? Ovvero, come è possibile distinguere le figure retoriche dalle espressioni solo apparentemente enfatiche, e che già nell'VIII sec. a.C. avevano perduto la loro pregnanza, passando al *livello piano* della lingua greca⁵? Poiché la nostra analisi ha come oggetto figure retoriche inerenti al campo semantico sonoro-musicale, ed il gergo lessicale è fin dalle sue origini ricchissimo di metafore e di rifunzionalizzazioni di termini generici o appartenenti ad altri campi semantici⁶, la ricerca delle "vere" figure retoriche sonoro-musicali si presenta difficile e piena di incognite. Un dato ulteriore da considerare in questo studio è la facilità con cui i poeti greci arcaici attingono al repertorio delle formule omeriche e, più in generale, al linguaggio formulare della tradizione rapsodica: molte delle espressioni che sembrerebbero elevare il linguaggio al *piano figurato*, o arricchirlo di immagini nuove, sono in realtà tributi alla tradizione precedente, e hanno valore

1 Cf. Silk 1974, pp. 9-10; Guidorizzi-Beta 2000, pp. 18-19.

2 Vd. p. 1.

3 Vd. p. 174.

4 Un diverso obiettivo, come quello di creare un glossario dei termini retorici greci, indurrebbe invece a trattare le figure retoriche secondo una prospettiva diacronica limitata all'antichità, senza alcun riferimento alle teorie moderne. Si veda l'esempio di Anderson 2000.

5 Quest'ultimo è il caso delle cosiddette metafore congelate (*dead metaphor*).

6 Si pensi, fra tutti, al significato originario del termine ἀρμονία, che esprime semplicemente l'idea di connessione fra due o più membri, così come il corradicale ἄρμα. Vd. p. 24 n° 2, p. 83.

soltanto in un'ottica di emulazione letteraria¹, assolvendo al contempo la funzione pratico-mnemonica tipica di tutti gli elementi ripetitivi della composizione orale². Agli imprestiti dalla tradizione rapsodica, inoltre, si deve aggiungere il continuo interscambio di immagini fra la lirica corale e la lirica simpotica, rilevato da Nannini 1988, pp. 8-9:

Lo *xenikón*, lo scarto dalla norma, più che nel variare delle immagini, all'interno del simposio si avverte nell'allusione a modelli diversi, nelle variazioni formali significative: la metafora si fa tensione fra testi più che fra «nomi». Come questi ultimi erano trasferibili, secondo Aristotele, «o dal genere a una specie, o dalla specie al genere, o da specie a specie, o in rapporto analogico» (*Poet.* 1457B 7 ss.), così possiamo documentare uno scambio binario di metafore fra lirica corale celebrativa e lirica simpotica e fra carmi ugualmente appartenenti alla lirica simpotica, nonché una mutuazione dall'epica di espressioni divenute simboliche. Le metafore, se da un lato sanciscono l'adesione ad un genere letterario, per indice di frequenza e specificità, dall'altro si illuminano di significato riflesso, acquistano spessore, grazie allo scarto fra i significati assunti all'interno dei diversi generi. Ancora una volta, in questo caso rispetto ai canoni letterari, possono essere «legittime» ed «estrane».

Il problema dell'identificazione di quelle figure retoriche che gli stessi poeti, ed il loro uditorio, percepivano come tali, è di non facile risoluzione. Nel nostro lavoro abbiamo adottato il metodo già proposto da Silk 1974, p. 27 sgg. per la distinzione fra *live* e *dead metaphor*: analizzare caso per caso le attestazioni, a partire da Omero, di una data figura retorica, o dell'associazione mentale che è ad essa sottesa, mettendo in luce il contesto letterario ed esecutivo in cui il poeta la inserisce, ed il periodo storico in cui essa occorre. Il principio della rarità, sebbene applicato ad un campo limitato di testi, quale quello della lirica arcaica, può aiutare a capire se una metafora o un ossimoro rappresentino una novità poetica per il periodo storico di composizione, o se invece facciano parte del *normal usage* della tradizione poetica. Un esempio evidente dell'applicazione di questo principio è l'espressione "cantare + acc.", molto presente in tutta la letteratura greca, fin dal primo verso dell'*Iliade*: μῆνιν ἄειδε, θεά³. Poiché lo slittamento semantico da "cantare" a "celebrare" avviene molto presto in una società orale, associare verbi come ἀείδω o ὑμνέω, che originariamente hanno un significato sonoro, a personaggi o a loro caratteristiche (l'ira di Achille, la bellezza o la gloria di un laudando), non attribuisce valore enfatico al tessuto poetico. In casi come questo, tuttavia, il poeta può rifunzionalizzare o rivitalizzare la struttura- *cliché*, ottenendo immagini di grande valore espressivo, come quella in Alc. fr. 1 PMGF, vv. 39-40: «io canto la luce di Agido». Qui il poeta adotta l'abusata costruzione "cantare + acc.", facendo leva anche sul valore metaforico, molto diffuso nella cultura arcaica, della luce (luce-bellezza, luce-vita, luce-divinità, etc...), per ottenere un'espressione sinestetica, carica di grande fascino, che esalta le caratteristiche fisiche e culturali del contesto esecutivo⁴. Casi simili di "*figurae restaurate*", "scongellate" o "redivive", testimoniano la grande vitalità della lingua dei poeti, e della fantasia dei Greci, la quale resta sempre legata agli elementi della realtà, considerata come insieme di fenomeni sensibili. Dalle sue affermazioni nella *Poetica* (1457b 1-6), Aristotele dimostra implicitamente di conoscere la distinzione fra "*figurae vive*" e "*figurae morte*", ricordando che il medesimo ὄνομα, a seconda del contesto in cui lo si utilizza, può valere come κύριον o come ξενικόν⁵. Nell'atto connotativo, il ricevente ha un ruolo tanto importante quanto quello dell'emittente, soprattutto per quanto attiene

1 Due esempi calzanti possono essere l'espressione ἔπεια περὶόντα, abusata già in Omero, e l'associazione, dal valore originariamente sinestetico, fra il concetto di dolcezza ed il canto. Vd., per quest'ultima, p. 196.

2 Si ricordi, a proposito, l'indagine di Bakker 1997, p. 156 sgg. sulle associazioni "nome-epiteto" in Omero, e sul modo in cui esse perdono la loro originaria pregnanza per divenire puri elementi del linguaggio formulare.

3 Su questo argomento, vd. p. 175.

4 Vd. l'analisi di Alc. fr. 1 PMGF, vv. 39-40, p. 174 sgg.

5 In *Po.* 1458a 20-23, Aristotele spiega che nel concetto di ξενικόν rientrano la parola rara, la metafora, e ogni uso poetico dei termini che esuli dalla normalità del linguaggio (κύριον).

alle figure retoriche usate nell'ambito di ristrette comunità (ἐταιρείαι, tiasi, ἀγέλαι, corti di tiranni, etc.). Più in particolare per la metafora, Nannini 1988, p. 8 sottolinea:

Come elemento che attiene all'un tipo di linguaggio [κύριον] e contemporaneamente all'altro [ξενικόν] – non per sua intrinseca natura, ma a seconda dell'uditorio – la metafora favorisce la corallità all'interno di un gruppo ristretto, omogeneo, quasi complice nell'intendere il significato recondito di un'espressione, e risulta invece incomprensibile agli appartenenti a gruppi diversi.

Le figure retoriche raccolte in questo lavoro sono studiate a partire dal loro significato letterale d'origine. Tuttavia, l'analisi tiene in grande considerazione il contesto storico, culturale ed esecutivo in cui esse occorrono, senza trascurare il riferimento ai possibili modelli letterari a cui i poeti potrebbero avere attinto.

La fantasia¹

Nel senso moderno, la fantasia o immaginazione è la facoltà della mente umana che permette di evocare immagini partendo dagli elementi conosciuti attraverso l'esperienza sensitiva della realtà². Italo Calvino aggiunge:

Possiamo distinguere due tipi di processi immaginativi: quello che parte dalla parola e arriva all'immagine visiva e quello che parte dall'immagine visiva e arriva all'espressione verbale. Il primo processo è quello che avviene normalmente nella lettura: leggiamo per esempio una scena di romanzo o il *reportage* d'un avvenimento sul giornale, e a seconda della maggiore o minore efficacia del testo siamo portati a vedere la scena come se si svolgesse davanti ai nostri occhi, o almeno frammenti e dettagli della scena che affiorano dall'indistinto³.

In questa concezione moderna della fantasia rientra, seppur meno esplicitamente, la possibilità di richiamare alla mente, oltre a immagini, anche altri tipi di sensazioni (uditive, tattili, olfattivo-gustative), sulla base di quelle già vissute e registrate dalla memoria. Il significato più antico del termine φαντασία – sostantivo derivato dalla medesima radice di φαίνω – è legato alle immagini o visioni che l'uomo trae passivamente dalla realtà fenomenica attraverso un atto sensitivo⁴. Il termine mantiene questo significato anche al plurale⁵. Al significato di immagine, tuttavia, si aggiunge assai presto anche quello della facoltà di evocare e produrre immagini mentali, ovvero dell'*immaginazione*. Come è facile intuire, per il suo valore in campo gnoseologico, il termine φαντασία ha assunto un ruolo importantissimo nel linguaggio della filosofia, a partire dai presocratici. Una tappa importante nel processo di definizione del suo significato si ha, come ricorda Rispoli 1985, con Platone:

-
- 1 Sebbene molti siano stati i tentativi di distinzione, sia a livello linguistico sia sul piano filosofico, nelle lingue e nelle culture contemporanee i termini *fantasia* e *immaginazione* sono usati come sinonimi. Su questo argomento, cf. Ferraris 1996, pp. 7-13.
 - 2 Del Corno 1997, p. 102 conia l'espressione "realtà distanziata" per le descrizioni che, nel contesto della tragedia greca, sono ricreate dalla fantasia attraverso il potere evocativo della parola e del canto.
 - 3 Calvino, *Visibilità*, in *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano 2012³⁵, p. 85. Del medesimo autore, si ricorda un interessante studio sulla percezione sonora: *Un re in ascolto*, in *Sotto il sole giaguaro*, Milano 2015²¹, pp. 45-71.
 - 4 Questa definizione può essere applicata anche al sinonimo φάντασμα.
 - 5 Cf., e.g., le φαντασίαι evocate da Emp. 31 A 81, I, p. 300 D.-K.

In lui, forse per la prima volta, troviamo esplicito riferimento non soltanto alle *phantasiai*, le immagini suscitate in noi dai contatti col cangiante universo del divenire, ma anche alla corrispondente funzione mentale considerata a sé stante, capace a suo modo – ed entro i limiti che le competono – di analisi, connessa alla parte dell'uomo che appetisce e avverte; sono inoltre isolabili, nel corso della sua opera, elementi di una concezione costruttiva della *phantasia* e dell'immaginazione, nell'ambiguo riconoscimento del mondo dell'opinione, che è il mondo del nascere e del perire¹.

Il punto culminante nella storia filosofica del termine φαντασία è raggiunto dalla riflessione aristotelica. Nel suo approccio al tema, Aristotele evidenzia lo stretto rapporto fra fantasia e sensazione, e dopo aver affermato che la φαντασία è distinta dalla αἴσθησις, dalla δόξα, dalla ἐπιστήμη e dal νοῦς, la definisce come «movimento nato dalla sensazione in atto» in *de An.* III, 3, 428b 25-30. Il concetto di fantasia rimane ancorato alle immagini mentali da una parte, e all'attiva produzione di tali immagini dall'altra, come sottolinea Zanatta 2006, pp. 98-99:

La nozione di φαντασία continua a essere caratterizzabile da un lato come un'apparenza che ha luogo nella percezione, e dall'altro come un'attività noetica di primaria importanza².

Aristotele considera la facoltà di produrre immagini (τὸ φανταστικόν) come una parte dell'anima, indissolubilmente connessa con tutte le altre parti, fra cui quella razionale e quella sensitiva³. La riflessione sulla facoltà immaginativa, inoltre, porta a distinguere fra φαντασία αἰσθητική e φαντασία λογιστική. Giova riportare il passo di Aristotele su questo argomento (*de An.* 433b 27 – 434a 11)⁴:

In senso complessivo, dunque, come si è detto, nella misura in cui l'animale è capace di appetire è capace di muovere se stesso; ma non è capace di appetire senza immaginazione; e ogni immaginazione è o razionale o sensitiva (φαντασία δὲ πᾶσα ἢ λογιστικὴ ἢ αἰσθητική). Di questa seconda, dunque, hanno parte anche gli altri animali.

Anche per ciò che riguarda gli esseri imperfetti, che hanno sensazione soltanto col tatto, bisogna esaminare che cos'è ciò che muove: se sia possibile o no che appartengano loro l'immaginazione e il desiderio. Risulta, infatti, che in essi sono presenti dolore e piacere, e se vi sono queste <affezioni>, necessariamente vi è anche il desiderio. Ma l'immaginazione, in che modo può esservi presente? Oppure, come anche si muovono in modo indeterminato, pure queste <facoltà> vi sono presenti, ma vi sono presenti in modo indeterminato.

Quindi l'immaginazione sensitiva, come si è detto, appartiene anche agli animali, mentre quella deliberativa è negli <animali> razionali (ché, se si compirà questa data azione o quest'altra, è già compito di un calcolo; ed è necessario misurare con un'unica cosa, dal momento che si persegue il <bene> maggiore. Di conseguenza, da più immagini è possibile crearne una sola).

E questa è la ragione del fatto che <gli animali irrazionali> non possiedono l'opinione, come generalmente si riconosce: perché non possiedono quella che deriva da un sillogismo⁵.

La fantasia sensitiva (φαντασία αἰσθητική) è un'attività presente negli uomini, ma anche negli animali irrazionali. Essa è strettamente connessa con i sensi e con il desiderio. Tale constatazione

1 Rispoli 1985, pp. 25-26. Per un approfondimento sul ruolo della φαντασία in Platone, cf. *ibid.*, pp. 25-32.

2 Sulla definizione di φαντασία in Aristotele, cf. Feola 2012, in particolare pp. 65-73.

3 Cf. Arist. *de An.* 432a 22 – 432b 3.

4 Anche Aristosseno evoca la τῆς αἰσθήσεως φαντασία in *Harm.* I 8. 24, p. 13, 13-14, e II 48. 23, p. 60, 8 Da Rios. Cf. Bélis 1986, pp. 194, 207-209.

5 Trad. di Zanatta 2006, p. 277. Sui due tipi di φαντασία (sensitiva e razionale) si veda *ibid.*, p. 122 sgg. Per il rapporto di interrelazione fra la φαντασία αἰσθητική ed il linguaggio, cf. Rispoli 1985, p. 43-45 e 1995, pp. 53-57, 167-168.

richiama le caratteristiche della *performance* poetica, immersa in un contesto plurisensoriale e votata al piacere – e conseguentemente al desiderio – dell'uditorio. L'azione della φαντασία nell'essere umano prende avvio per opera del νοῦς (pratico e non teoretico) ed ha un valore noetico¹. Il concetto di fantasia quale facoltà immaginifica si applica sia al produrre immagini durante l'esperienza sensibile, sia al riprodurre immagini grazie al supporto della memoria. In *Mem.* 450a 22 sgg., Aristotele sottolinea la stretta interconnessione fra sensazioni, memoria e immaginazione (φαντασία), precisando che queste ultime due appartengono alla stessa parte di anima². Nel suo senso attivo, ovvero immaginifico, la fantasia è secondo Aristotele una facoltà che produce immagini, e che riproduce immagini in assenza di sensazione reale. In contesto letterario, la fantasia assume un ruolo importantissimo: lo pseudo-Longino spiega nel suo trattato *Del Sublime* come, fra gli elementi che contribuiscono a dotare un discorso di enfasi (ὄγκος), altezza di linguaggio (μεγαληγορία) e di veemenza oratoria (ἄγων), vi siano le φαντασίαι, che altri chiamano εἰδωλοποιία (cap. 15):

in generale, con la parola fantasia s'intende tutto ciò che in qualche modo suscita un'idea che genera una formulazione verbale: ma ormai è invalso l'uso d'impiegare questo nome per indicare ciò che si dice sotto l'impulso dell'entusiasmo e della passione, tanto che pare di vederlo (βλέπειν) e di porlo sotto gli occhi degli ascoltatori (ὅψιν τιθῆς τοῖς ἀκούουσιν)³.

All'anonimo del *Sublime* fa eco Quintiliano, il quale traduce con *visiones* il termine φαντασίαι: queste permettono di richiamare alla mente immagini di oggetti assenti, in modo che sembri di vederle davanti ai propri occhi e di averle davanti a sé. Chiunque comprenda bene come queste visioni funzionano, secondo il maestro di retorica, avrà piena influenza sui sentimenti dei propri lettori (*Inst.* VI, 2, 29):

Quas φαντασίας Graeci vocant (nos sane visiones appellemus), per quas imagines rerum absentium ita repraesentantur animo ut eas cernere oculis ac praesentes habere videamur, has quisquis bene ceperit is erit in adfectibus potentissimus.

L'attività immaginifica dipende, come si è detto, dalla volontà di un pensiero pratico, e permette di accedere ad un «mondo in cui possiamo penetrare ogni qual volta lo desideriamo, e da cui siamo liberi di uscire non appena ce ne siamo stancati»⁴. Grazie alla teoria aristotelica è possibile delineare gli stretti rapporti che intercorrono fra immaginazione e memoria nell'ambito della *performance*. La φαντασία, infatti, attingendo alla memoria, organizza le immagini secondo un *logos*⁵, e può riprodurle anche in assenza delle sensazioni originarie. È possibile ricordare le scene di una tragedia, ad esempio, richiamandole per mezzo della μνήμη e riproducendole, secondo un principio organizzativo, attraverso la φαντασία. Similmente, nel pieno di una *performance*, le immagini suggerite dal testo si delineano nella mente dell'ascoltatore grazie alla φαντασία, e sono registrate dalla μνήμη. In questo lavoro, con il termine fantasia si fa riferimento esclusivamente alla facoltà immaginifica della mente umana, e non anche al primo significato di φαντασία, ovvero immagine. Ricorrendo ai termini greci, per fantasia intendiamo il φανταστικόν e non il φάντασμα. Sulla funzione immaginativa, tuttavia, è necessario fornire una maggiore precisazione. La fantasia, intesa come φανταστικόν – ovvero secondo il senso moderno – è la facoltà che permette di *produrre* e

1 Cf. Arist. *de An.* 433a 9-15. Cf., su questo argomento, Zanatta 2006, pp. 112-115.

2 Su questo argomento, cf. Bloch 2007, pp. 61-71.

3 Trad. di Guidorizzi 1991, pp. 307-309.

4 Rispoli 1985, p. 39.

5 Cf. Rispoli 1985, p. 43.

riprodurre non soltanto immagini, ma anche tutte quelle sensazioni percepibili attraverso l'esperienza diretta: profumi, odori, sapori, sensazioni tattili, suoni. Il problema epistemologico a cui si accennava per la definizione di *figurae* sonoro-musicali (cf. *supra*) si ripresenta, *mutatis mutandis*, anche nella definizione di fantasia. Essa infatti, è da sempre associata al mondo visivo. Si pensi a termini ed espressioni quali φάντασμα, *immagine*, "*vedere con la mente*", *visioni* mentali, etc. La fantasia, tuttavia, e più in particolare quella che Aristotele definisce φαντασία αἰσθητική, è una facoltà inscindibile dalla αἴσθησις, e questa comprende la recezione di tutti i fenomeni, non soltanto visivi, ma anche sonori, tattili, e olfattivo-gustativi. In senso strettamente etimologico, sostenere che la fantasia produca, o riproduca, immagini uditive è un *non-sens*. La soluzione prospettata per ovviare a questa aporia epistemologica è, come nel caso citato delle *figurae*, di mantenere la terminologia estendendo il suo significato. In linea con questa riflessione, nel presente lavoro riconosciamo nel termine fantasia, inteso nel senso moderno, la facoltà di generare, o di rigenerare, la totalità delle sensazioni. Infine, poiché il termine fantasia costituisce un insieme generico di capacità mentali di produzione e riproduzione di qualsiasi forma di sensazione, preferiamo ricorrere alla nozione di *orecchio mentale* con riferimento specifico all'azione della fantasia sulle sensazioni sonore.

L'orecchio mentale

Direttamente connesso con la percezione uditiva è l'atto del ricordare i suoni, e più in generale l'esercizio della memoria¹, strumento essenziale alla conservazione e alla trasmissione di ogni tradizione culturale, e in particolar modo di quella di una *song-culture*. Sulla memoria nella cultura greca si ricordi la riflessione di Bruno Gentili:

L'arte della memoria fu senza dubbio la struttura portante di tutta la cultura greca più antica, anteriore all'uso della scrittura, come emerge chiaramente dalla descrizione omerica dell'attività dei due aedi Demodoco e Femio. Ma fu sentita anche dopo, quando si cominciò a praticare la scrittura, piuttosto come dono divino (soprattutto della Musa) che come opera umana².

In relazione alla fonosfera, la memoria agisce su due direzioni: memorizzare i suoni durante l'ascolto, e renderli disponibili alla fantasia per il riascolto mentale. Quella facoltà immaginativa, direttamente connessa con la memoria, con cui si producono – o si riproducono - nella mente suoni e rumori, rientra nel concetto generale di fantasia. Tuttavia, poiché, come si è visto, con fantasia si designa l'attività produttiva e riproduttiva di sensazioni afferenti a tutti e cinque i registri sensoriali, nel presente lavoro preferiamo indicare la "fantasia sonora" con l'espressione *orecchio mentale*. L'*orecchio mentale* agisce, ad esempio, quando si ricorda una canzone, la voce di una persona cara, il suono di uno strumento o il rumore di un utensile, o ancora quando si scorre un libro in silenzio, scandendo le parole del testo per mezzo di una *voce interna*. L'*orecchio mentale*, direttamente connesso con la memoria, permette anche di riconoscere, a chi ascolti la lettura di un testo, i riferimenti ad autori e opere. Inoltre, in una società prevalentemente agricola e a più stretto contatto con gli elementi naturali, come quella greca, l'*orecchio mentale* permette di riconoscere e di riprodurre a mente fenomeni sonori quali, ad esempio, i versi delle diverse razze di uccelli³, o di

1 Aristosseno (*Harm.* II 38. 33-34, p. 48, 15-16 Da Rios) considera la memoria (μνήμη) e la sensazione (αἴσθησις) le facoltà più importanti nella comprensione della musica. Cf. Bélis 1986, pp. 204-205.

2 Gentili 2006, p. 19.

3 Alcmane mostra di possedere una conoscenza sviluppata del mondo ornitologico, non soltanto a livello di immagini visive, ma anche sul piano dei suoni e delle diverse connotazioni dei versi degli uccelli.

riascoltare nitidamente, grazie al supporto fondamentale della memoria, i suoni dei diversi strumenti musicali. Come ricordato prima, i Greci non individuano esplicitamente la facoltà dell'*orecchio mentale*, anche se questa rientrerebbe nell'insieme delle capacità immaginifiche (la φαντασία) con cui è possibile produrre e riprodurre *a mente* sensazioni già vissute nella realtà. Più in particolare, la nozione di *orecchio mentale* è embrionalmente espressa nel concetto di αἰσθητικὴ φαντασία, la capacità – distinta dalla αἴσθησις, dalla δόξα, dalla ἐπιστήμη e dal νοῦς - di riprodurre volontariamente, nella propria interiorità, tutto ciò che afferisce al mondo delle sensazioni. Il contesto di "vocalità", da cui i versi dei lirici nascono e in cui il pubblico è immerso¹, permette al testo eseguito di suscitare emozioni e sensazioni simili a quelle nate dalla reale esperienza sensibile. Fra queste sensazioni immaginate, i suoni rivestono un ruolo di primaria importanza. Quando il coro di Alcmane paragona Agido e Agesicora a colombe, ad esempio, insieme alla visualizzazione di questi uccelli, l'uditorio greco richiama alla mente anche il loro tubare, con le connotazioni culturali e cultuali che l'evocazione di questo suono – e del relativo animale - implica². In tali casi, molto comuni nella lirica arcaica, l'azione dell'*orecchio mentale* è supportata non soltanto dalla memoria, ma anche dalla realtà esecutiva: ai suoni uditi realmente si sovrappongono quelli immaginati mentalmente. Questo modo di partecipare all'esperienza estetica innesca nell'uditorio antico una serie di reazioni fisiche, emotive e spirituali. Tale complessità partecipativa rende la *performance* antica un evento estetico, sensoriale ed emotivo "totale".

La facoltà immaginifica, strettamente connessa con la memoria, di cui sottolineiamo l'importanza nell'ambito dello studio di una letteratura orale come quella greca arcaica, è argomento poco trattato dalla critica. La stessa espressione, *orecchio mentale*, è da noi tratta non da un manuale di letteratura né da un prontuario di scienze cognitive, ma dai *Promessi Sposi* di Alessandro Manzoni. In un noto passo del celeberrimo romanzo, il narratore evoca questa facoltà dell'immaginazione umana capace di riprodurre, grazie alla memoria, suoni e frasi già udite. Più in particolare, nel X capitolo è descritto l'infelice passato di Gertrude. La turbinosa vita di quest'ultima, dalla sua forzata vocazione alla vita nel monastero di Monza, è narrata con precisione e, soprattutto, con grande attenzione per le visualizzazioni e per le evocazioni di discorsi e di pensieri. Il passo che qui interessa è quello successivo all'omicidio, da parte di Gertrude, di una monaca che aveva minacciato di voler denunciare il suo illecito rapporto con Egidio. Mentre le altre sorelle si danno alla ricerca della monaca misteriosamente scomparsa, la colpevole, pentita, è angosciata dal ricordo, non solo visivo ma soprattutto sonoro, della sua povera vittima:

Ma quanto meno ne parlava, tanto più ci pensava. Quante volte al giorno l'immagine di quella donna veniva a cacciarsi d'improvviso nella sua mente, e si piantava lì, e non voleva muoversi! Quante volte avrebbe desiderato di vedersela dinanzi viva e reale, piuttosto che dover trovarsi, giorno e notte, in compagnia di quella forma vana, terribile, impassibile! Quante volte avrebbe voluto sentir davvero la voce di colei, qualunque cosa avesse potuto minacciare, piuttosto che aver sempre nell'intimo dell'*orecchio mentale* il susurro fantastico di quella stessa voce, e sentirne parole ripetute con una pertinacia, con un'insistenza infaticabile, che nessuna persona vivente non ebbe mai!

Il passo fa leva sulle sensazioni immaginate da Gertrude, sia in senso visivo, sia, soprattutto, in senso sonoro. Manzoni analizza la situazione mettendo in luce lo stretto rapporto fra memoria, fantasia e sfera emotiva. Gertrude, infatti, prova un sentimento di rimorso, e la sua mente è assillata da suoni verisimili, che la sua mente ricrea a partire dal ricordo reale della povera monaca uccisa, e a partire, soprattutto, dalla sua voce. Da questo passo traiamo l'espressione *orecchio mentale*, dotata di grande efficacia, che esprime un particolare tipo di proiezione immaginativa, ovvero quello della

1 Per la nozione di "vocalità", simile a quella dell'oralità ma più incentrata sulla materialità della voce, si veda Zumthor 1987, p. 27 sgg.

2 Vd. commento ad Alcman, fr. 1 PMGF, vv. 60-63, p. 6 sgg.

fantasia sonora. Tale concetto può applicarsi a qualsiasi passo letterario. Si pensi, ad esempio, all'efficacia che la nozione di *orecchio mentale* potrebbe avere nell'analisi di molti passi della *Commedia*, opera in cui il ruolo della fantasia è fondamentale (cf. *Purg.* XVII, v. 13 sgg.), e in cui la caratterizzazione delle anime fa leva anche su proiezioni di tipo sonoro. L'*orecchio mentale* permette di immaginare suoni partendo da un testo ma anche da un'immagine, come ricorda, contemplando le figure di un'antico vaso greco, il poeta romantico John Keats ai vv. 11-14 della *Ode on a Grecian Urn* (1819):

*Heard melodies are sweet, but those unheard
Are sweeter: therefore, ye soft pipes, play on;
No to the sensual ear, but, more endear'd;
Pipe to the spirit ditties of no tone*

La nozione di *orecchio mentale* si adatta ancora più efficacemente all'analisi di una letteratura, quale quella della Grecia arcaica, che nasce e vive di suoni, non soltanto immaginati, ma anche eseguiti.

I suoni delle ἐκφράσεις

La poesia antica punta sulla partecipazione plurisensoriale del fruitore che, nell'apprendere con piacere qualcosa di nuovo, prova emozioni e sensazioni reali e immaginate attraverso l'esercizio dei sensi e della fantasia. Il potere evocativo della poesia antica non si limita a suggerire immagini visive, ma trasmette all'uditorio un insieme vario di sensazioni mentali che echeggiano la complessità di sensazioni reali vissute durante la *performance*. La fantasia ha un ruolo fondamentale, oltre che nella ricezione intellettuale delle figure retoriche, anche nella riproduzione mentale suggerita dalle descrizioni poetiche, che spesso rimandano esplicitamente alle caratteristiche concrete e sensibili del contesto esecutivo. In Sapph. fr. 44 V., ad esempio, l'immaginazione di una scena nuziale mitica – quella fra Ettore e Andromaca – si accorda con il contesto compositivo di un imeneo eseguito in una situazione reale. In questo caso l'evocazione, sul piano del tessuto narrativo, di un elemento presente anche nel contesto esecutivo, quale l'incenso, fa dialogare il livello dell'immaginazione con quello della percezione¹. La φαντασία αἰσθητική agisce anche a partire dalle descrizioni, permettendo al poeta ed allo spettatore di immaginare sensazioni anche molto precise a partire dal tessuto narrativo. Un esempio flagrante di descrizione è quello dello scudo di Achille forgiato da Efesto (Hom. *Il.* XVIII, v. 468 sgg.). Si tratta di una delle più famose e antiche *ekphraseis* dell'antichità. Nagy 2009, pp. 98-99 considera questo passo una vera e propria *verbal picture*, una pittura verbale che mostra il perfetto "mondo di arte visuale" contenuto nell'opera mirabile del dio Efesto. La descrizione poetica dello scudo di Achille fa riferimento ad un insieme complesso di elementi plurisensoriali, e *pone davanti gli occhi* dei Greci dell'età arcaica un modello paradigmatico di κόσμος², sottolineato anche da Mirto 2012, p. 1052:

L'esperienza estetica presupposta dall'*ekphrasis* traduce la figurazione dello scudo in scene piene di vita, in cui non mancano movimento, suono, sentimenti dei personaggi, e persino la progressione temporale; animate come quelle del mondo delle similitudini, le scene forgiate (cesellate, intarsiate?) da Efesto trasmettono a chi le contempla la sensazione di vedere proiettata la vita di una comunità

1 Cf. pp. 42-43.

2 Mentre l'uditorio dei versi omerici può apprezzare la "plurisensorialità" dello scudo, dall'altra parte, all'interno della realtà narrativa della battaglia, chi fronteggerà Achille, avrà del suo scudo soltanto una percezione visiva (Hom. *Il.* XVIII, v. 467).

oltre il campo di battaglia di Troia, (...) una sorta di compendio del cosmo e della vita sociale ordinaria che, mentre il fabbro divino lo modella sui metalli preziosi, assume la stessa magica naturalezza dei suoi automi meccanici.

Un passo importante dell'ecfrasi omerica è la descrizione delle due città riprodotte da Efesto all'interno dello scudo. La stessa Mirto *ibid.* sintetizza:

Le due città, raffigurate probabilmente in una fascia successiva (vv. 490-540), rappresentano i due aspetti contrapposti della vita comunitaria: la pace, con l'armonia garantita dall'organizzazione sociale, e la guerra, con i disagi e le difficoltà di sostentamento di una comunità assediata.

La città in pace, giuridicamente evoluta, è anche contraddistinta dalla presenza di feste e, soprattutto, di suoni armoniosi (vv. 491-495):

ἐν τῇ μὲν ῥα γάμοι τ' ἔσαν εἰλαπίναι τε,
νύμφας δ' ἐκ θαλάμων δαΐδων ὑπο λαμπομενάων
ἡγίνεον ἀνὰ ἄστῳ, πολὺς δ' ὑμέναιος ὀρώρει·
κοῦροι δ' ὀρχηστῆρες ἐδίνεον, ἐν δ' ἄρα τοῖσιν
αὐλοὶ φόρμιγγές τε βοῆν ἔχον·

in una vi erano nozze e banchetti,
dalle loro stanze, al lume di fiaccole lucenti,
conducevano giovani spose per la città, e un imeneo
si levava, ripetutamente¹; giovani danzatori volteggiavano
e fra loro era il risuonare di αὐλοὶ e di φόρμιγγες;

A questi elementi visivi e uditivi, proprî di una società pacifica e felice, corrisponde un elevato senso di giuristizia (vv. 497-508). La concordia cittadina e la giustizia sono coerenti con la diffusione di suoni armoniosi nella fonosfera della città. Non a caso, il termine ἁρμονία, prima ancora di entrare a far parte del linguaggio tecnico musicale (cf. *e.g.* Pl. *Smp.* 187a), esprime nella lingua greca il significato generico di unione e di adeguamento, e può designare più specificatamente un accordo di tipo giuridico (Hom. *Il.* XXII, v. 255)². Alla seconda città (v. 509 sgg.), quella in cui domina la guerra, non vengono associati suoni armoniosi. L'unica presenza sonora evocata da Omero in questa seconda città è quella di due pastori che, mentre pascolano i loro greggi al suono della σὺριγξ (vv. 525-526), sono accerchiati e uccisi, dopo aver invocato con un forte grido (v. 530: πολὺν κέλαδον) il soccorso degli amici³. Lo *Scudo di Achille* dell'*Iliade* è non soltanto la descrizione di un'opera d'arte immaginata, ma anche un esempio della ricchezza e della complessità di sensazioni che la poesia arcaica aveva il potere di suscitare nell'uditorio. Chi ascoltava questi versi, infatti, poteva immaginare scene e suoni, insieme a movimenti, a odori e a sensazioni tattili. L'intero passo omerico ha attirato l'interesse della critica per la sua capacità *ri-creativa* di un κόσμος, che non si esaurisce nella descrizione delle due città. Musti 2008, pp. 3-28, per esempio, analizza l'immagine delle due ancelle d'oro che accudiscono Efesto, assistendolo nel suo lavoro (v. 417 sgg.): esse sono un'opera artefatta, ma hanno tutte le funzioni vitali, e sono

1 Per questa traduzione di πολὺς, cf. A. *Th.*, vv. 6-8: 'Ετεοκλῆς ἂν εἰς πολὺς κατὰ πτόλιν | ὑμνοῖθ' ὑπ' ἄστων φροίμοις πολυρρόθοις | οἰώμασιν θ'. Per una più ampia trattazione dell'aggettivo in contesto sonoro-musicale, cf. pp. 70-71.

2 Vd. p. 83. Cf. Chantraine s.v. ἁρμα, p. 111.

3 L'opposizione fra le due città richiama alla mente del lettore moderno il ciclo di affreschi realizzati fra il 1338 e il 1340 da Ambrogio Lorenzetti nelle sale del Palazzo Pubblico di Siena: *Allegoria ed effetti del buono e del cattivo governo*. Anche in questo caso, la presenza della musica ben articolata e ritmata, e accompagnata da danze, è rappresentata soltanto negli *Effetti del buon governo*. Fra gli *Effetti del cattivo governo*, come nella città della guerra omerica, vi è l'omicidio.

percepibili dall'uditore attraverso uno sforzo della fantasia sia visiva, sia uditiva (attraverso l'*orecchio mentale*). Per le ancelle di Efesto lo studioso propone un parallelismo con i nostri più familiari *robots* (pp. 20-21), ricordando che esse sono un caso esemplare di immagini viventi nella poesia e nella fantasia dell'uditorio:

Ora, altrettanto dobbiamo pensare di tutte le espressioni di movimento e di voce, parola o canto, che Omero usa per le figure rappresentate nella decorazione dello Scudo di Achille (vv. 468 sgg.): solo che, mentre per le ancelle auree di Efesto un termine di paragone contemporaneo che ci spiega tutto (tutto quel che la fantasia dei Greci aveva anticipato) sono i *robots*, per le «figure in movimento» (per le *moving pictures*) dello Scudo di Achille il termine moderno di confronto può essere solo il cinema o la televisione. (...) Perciò cortei nuziali che passano, eserciti che si spiano, insidiano, assalgono, pastori che conducono animali, o animali che si affrontano, sono concepiti nella fantasia del poeta come movimenti e voci e suoni *reali*, non *virtuali*: non sono puri e semplici paragoni (come sarebbe per esempio se l'idea fosse che «sono rappresentati così bene da *sembrare* muoversi, parlare, cantare»): no, nella fantasia del poeta quella voce e quei suoni sono reali. Naturalmente, pur avendo voce e movimento, quelle figure non sono di carne e ossa, ma del materiale (o dei materiali preziosi) di cui è imbastito lo Scudo di Achille¹.

Lo *Scudo di Achille* costituisce un ottimo esempio dell'elevata complessità di sensazioni che la poesia antica può evocare, non soltanto attraverso il linguaggio figurato, e più particolarmente tramite l'uso di figure retoriche, ma anche per mezzo di descrizioni di oggetti (ἐκφράσεις) o di scene familiari all'uditorio. La poesia di Omero, così come quella dei lirici greci arcaici, imita il reale ricreando una realtà *concreta* e percepibile dalla mente dell'ascoltatore. I suoni e le immagini, ma anche le sensazioni tattili e gli odori descritti, non sono evocazione astratta di esperienze immaginarie, né artificio retorico fine a sé stesso; essi partono invece dall'esperienza personale dell'ascoltatore per creare nella sua fantasia sensazioni concrete, generando meraviglia e piacere.

Suono, piacere, memoria, immaginazione

Ciò che i cognitivisti definiscono "esperienza estetica", ovvero la partecipazione attiva alla *performance* artistica, interessa, in una architettura neurale distribuita, una serie di aree cerebrali riguardanti emozione, percezione, immaginazione, memoria e linguaggio². In altri termini, l'esecuzione della poesia antica richiede dall'uditorio una partecipazione fisica e mentale, con un intervento attivo dei sensi, della memoria e dell'immaginazione (rispettivamente, in greco: αἴσθησις, μνήμη, φαντασία). Questa forma di partecipazione attiva all'evento artistico suscita nel pubblico una serie di emozioni e insieme un senso di piacere (rispettivamente, in greco: πάθος e ἡδονή ο, più propriamente per la poesia, τέρψις)³. Se si restringe l'indagine al registro sonoro, mentre l'uditorio greco assiste all'esecuzione, caratterizzata dalla dolcezza dei suoni e dalla continuità del ritmo, l'*orecchio mentale*, direttamente connesso con la memoria, ricrea nella mente i suoni suggeriti dal contenuto della poesia, esaltando la percezione dei suoni reali, amplificando la partecipazione emozionale, e accrescendo la sensazione di piacere. In virtù di questo meccanismo, il piacere e le emozioni generate dall'arte poetica greca non hanno un'origine concettuale ma fisica. Tali dinamiche agiscono, seppur in misura considerevolmente inferiore, anche nella lettura silenziosa di una poesia moderna. Leggere "La pioggia nel pineto" (1902) di D'Annunzio, ad esempio, procura piacere

1 Musti 2008, pp. 21-22.

2 Cf. Starr 2013, p. XV.

3 Per le interrelazioni, anche dal punto di vista neuronale, fra sensazione, attività immaginifica, memoria ed emozione, cf. Starr *id.*, p. 24.

attraverso il ritmo e la soavità del dettato, ma anche attraverso le immagini e le sensazioni riprodotte dalla φαντασία del ricevente¹, che in casi come questo provvederà a ritirarsi in posti silenziosi per gustare in tutta tranquillità il piacere della sua lettura. L'esecuzione della poesia moderna, ovvero la sua lettura – quasi sempre – personale e silenziosa, richiede esclusivamente l'uso della vista. Inoltre, il contesto di tale lettura (il chiuso di una biblioteca, le mura domestiche, la cabina di un treno), nella maggior parte dei casi non ha niente in comune con il contenuto della poesia (una pineta in un momento di pioggia), e la situazione del lettore può essere sovrapponibile a quella della poesia (o meglio del poeta) soltanto secondo analogie di tipo concettuale e psicologico. L'atteggiamento del lettore moderno ed il contesto della sua fruizione allontanano nettamente la concezione moderna di "esperienza estetica" da quella dell'uditorio greco arcaico. Infatti, i versi eseguiti e cantati, talvolta accompagnati dalla danza, introducono chi partecipi ad un simposio, ad una cerimonia sacra, ad una processione, ad una tragedia, in un complesso di sensazioni differenti. Il contesto della *performance* antica trova nel pubblico una fondamentale parte integrante. Il poeta arcaico è creatore, oltre che di ritmo e di musica, anche di sensazioni immaginate e di concetti. Dall'efficacia della sua poesia dipende la sensazione di piacere del pubblico. L'udito, in questo contesto, ha fra tutti i sensi il ruolo principale, poiché attraverso il registro sonoro l'uditorio apprende, e gode del piacere estetico così come del piacere che viene dall'esercizio della fantasia. All'importanza dell'udito e del suono nell'esperienza estetica antica corrisponde una particolare situazione sonora nella vita quotidiana dei Greci. Questi, immersi quotidianamente in un relativo silenzio², interrotto di rado da suoni artificiali, vivono il canto e la musica come un'esperienza tanto forte da permettere l'accesso ad uno stato di plurisensorialità: anche l'ascolto di un rapsodo è per l'uomo antico un evento ricco di molte sensazioni fisiche e psicologico-mentali. La poesia, nella Grecia arcaica e classica, non è soltanto dotata di ἐνάρπεια (la chiarezza visiva, o vividezza)³, ma consiste in una totale evocazione e rievocazione di sensazioni, tutte dipendenti dalla centralità del registro sonoro⁴. Coerentemente con questa concezione "totale" dell'esperienza estetica, la tragedia riesce a purificare l'animo del pubblico tramite quel processo omeopatico che Aristotele definisce κάθαρσις⁵. Ciò che più accomuna il pubblico moderno e quello antico è il senso di piacere legato all'esperienza estetica. Per gli antichi come per i moderni, la sensazione di piacere si declina in molteplici forme: il piacere estetico, quello del ricordare cose note e dell'imparare cose ignote, quello dell'immaginare cose ignote a partire da cose note. Tutte queste forme di piacere si trovano riunite nell'ascolto e nella comprensione delle figure retoriche, il cui valore non si esaurisce al solo livello estetico, poiché insieme alla sfera del piacere esse richiamano quella della conoscenza. Si prenda ad esempio la metafora, figura riassuntiva dell'attività retorica in tutta la sua complessità⁶. Aristotele spiega come essa funzioni e perché sia funzionale al piacere che la poesia procura al fruitore: chi crea buone

1 Nello scorrere con gli occhi il testo de "La pioggia del pineto", il lettore avvertito noterà anche i molti tratti verticali di cui la poesia, graficamente, è ricca, e con cui il suo autore ha voluto visualizzare la pioggia che cade. L'estrosa disposizione tipografica di un testo, a cui pochi anni più tardi il poeta francese Apollinaire dà il nome di calligramma (vd. il titolo della raccolta di poesie *Calligrammes*, del 1918), è espediente tipico di una poesia che nasce in seno ad una cultura visiva.

2 Su questo argomento, e in particolare sul concetto del silenzio declinato nel mito di Orfeo, si ricordino le belle pagine speculative di Serres 1985, pp. 143-144. Sul silenzio nel mondo antico, e sulla conseguente rilevanza dei suoni nella fonosfera, cf. soprattutto Rossi 2000, p. 58, e Bettini 2008, pp. 3-8.

3 Per un approfondimento sul concetto di ἐνάρπεια e su quello, complementare, di ἐνέργεια, cf. Starr 2013, p. 8 sgg.

4 Si veda Angeli Bernardini 1993, pp. 125-130, che, con un breve riferimento al mito di Medusa nella XII *Pitica* di Pindaro, dà un esempio di come la poesia antica, basata su una ricezione e una creazione orale-aurale, richiamasse il bello (e il terribile) non soltanto secondo una concezione "visuale", ma anche uditiva.

5 Cf. Arist. *Po.* 1449b 25-30. È doveroso ricordare che l'interpretazione, a cui noi accenniamo, della catarsi tragica secondo un significato medico (ovvero di purgazione dalle passioni) non è unanimemente condivisa dalla critica. Su questo argomento, cf. Loscalzo 2003, pp. 67-84.

6 Cf. Eco 1980, p. 191.

metafore è in grado di "vedere" con la mente le rassomiglianze fra i fenomeni (Po. 1459a 7-8):

τὸ γὰρ εὖ μεταφέρειν τὸ τὸ ὅμοιον θεωρεῖν ἐστίν.

La comprensione delle metafore, secondo Aristotele, innesca un processo gnoseologico intimamente legato al piacere: usare termini estranei al *con-testo* (ξενικά), rompendo l'isotopia del *testo* e la successione di termini "pertinenti" (κύρια), rende l'intero discorso gradevole e attraente¹, evita la caduta nella ovvietà e nella monotonia (Po. 1458a 18 sgg.), ed insegna cose nuove. Le figure retoriche insegnano attraverso il piacere di creare nuove associazioni. Questa forma di apprendimento si fonda sulla varietà dei termini, sull'incrocio inatteso fra campi semantici differenti, ma anche sulla connessione fra nozioni note e immagini nuove suggerite dal poeta². Nell'ambito di una *song-culture*, al piacere plurisensoriale legato all'esecuzione si aggiunge il piacere dell'immaginato, ovvero di tutto ciò che la poesia, con la sua ἐνάργεια, riesce a creare nella mente, facendo leva sulla φαντασία αἰσθητική dell'uditorio.

Definizione del campo d'indagine, criterî di ricerca e principio ordinatore

Il presente lavoro è il frutto di una ricerca condotta su un campo molto ampio di testi. Poiché in seno alla poesia greca antica, la lirica arcaica e tardo-arcaica riveste un'importanza fondamentale nella storia della letteratura e delle immagini poetiche, e poiché questo repertorio di *figurae* non è stato ancora pienamente indagato, soprattutto in una prospettiva oralista³, si è voluto limitare il campo d'indagine ai 9 poeti lirici del canone alessandrino⁴, ovvero, in ordine cronologico, ai seguenti autori: Alcmane, Stesicoro, Saffo, Alceo, Anacreonte, Ibico, Simonide, Pindaro e Bacchilide. Nonostante in sede di commento si faccia costante riferimento a Pindaro, non è stato possibile, per evidenti limiti di tempo, data anche la mole dell'opera pindarica, inserire l'analisi puntuale di tutte le figure sonoro-musicali adottate da questo poeta. Si rimanda tale trattazione, che richiederebbe molto tempo e dedizione, ad un altro lavoro. Perché la scelta dei lirici? Questo tipo di poesia, sia nelle esecuzioni *a solo* (lirica monodica), sia in quelle corali (lirica corale), è caratterizzata dalla presenza del canto spiegato e della musica piena. Rispetto alla poesia eseguita in παρακαταλογή, la lirica accorda dunque maggiore importanza ai suoni e al μέλος. Questa centralità del canto e della musica non soltanto esalta le sonorità formali del testo poetico, ma enfatizza anche ogni riferimento contenutistico al mondo dei suoni, sia a livello delle descrizioni, sia, soprattutto, sul piano delle figure retoriche. La prima parte della ricerca è stata dedicata all'individuazione di tutte le immagini sonoro-musicali a partire dalle edizioni critiche più recenti per ogni autore: Davies 1991 per Alcmane, Stesicoro e Ibico; Voigt 1971 per Saffo e Alceo⁵; Page 1983⁴ per Anacreonte e Simonide; Maehler 2003 per Bacchilide. I passi sono stati analizzati dal punto di vista filologico testuale, linguistico e letterario, e sono stati messi in relazione con la tradizione epica (Omero ed Esiodo) e con gli altri componimenti della lirica arcaica e tardo-arcaica. In secondo luogo, i passi

1 Sull'isotopia del discorso, cf. Greimas 1966, p. 69 sgg.

2 Aristotele ricorda che il piacere legato all'arte poetica deriva dalla sua capacità mimetica del reale: il fruitore della poesia prova piacere nel riconoscere ciò che le immagini poetiche imitano. Cf. Arist. Po. 1448b 3-18. Si veda, su questo passo della *Poetica*, Zanatta 2001, pp. 85-88.

3 Havelock 1986, in trad. it. 2005, p. 21, per esempio, ammette una mancanza di approfondimenti sulla lirica arcaica e tardo-arcaica nelle sue riflessioni sull'oralità. Tuttavia, per quanto attiene allo studio di questa parte della letteratura greca, soprattutto in un'ottica oralista, non va dimenticato l'inestimabile contributo del Professor Bruno Gentili e di tutta la scuola urbinata.

4 Cf. AP IX, 184 e IX, 571.

5 Per i nuovi papiri di Saffo, tuttavia, si è ricorso ai contributi di Gronevald-Daniel 2004.

raccolti sono stati ordinati secondo la figura retorica che in ciascuno di essi appare la preminente. Non di rado, infatti, nello stesso tessuto poetico coesistono diversi σχήματα. Le figure retoriche sono disposte in ordine alfabetico. All'interno di ciascuna figura retorica, i passi sono presentati in ordine cronologico per autore, e secondo l'ordine numerico di collocazione nel *corpus* dell'edizione critica più recente. Poiché molti sono i riferimenti interni ai versi e alle figure retoriche analizzate e a quelle evocate marginalmente, giova al lettore la consultazione degli indici che completano la raccolta.

Associazioni mentali frequenti

Lo studio delle figure retoriche legate al mondo dei suoni e della musica ha permesso anche di mettere in luce alcune associazioni mentali create per analogia o per opposizione fra suoni, e fra suoni ed altre sensazioni o idee. Sebbene il nostro lavoro, per ragioni scientifiche e per intenti di completezza, sia stato ordinato secondo criteri storico-cronologici ed alfabetici, tuttavia una disposizione per associazione mentale sarebbe stata altresì possibile. Fra queste connessioni, che costituiscono la ricchezza dell'immaginario greco antico, si ricordano di seguito le più interessanti, sia generali sia particolari, elencate in ordine alfabetico: canto-Apollo, canto-desiderio, canto-dono, canto-dovere, canto-eleganza, canto-fiore, canto-fonte invisibile, canto-mercanzia, canto-offerta sacrificale, canto-piacere, canto-soggetto inanimato, canto-varietà, canto-verità, canto-via, canto-vino, canto-volo, decadimento della voce-vecchiaia, dolcezza di suono-violenza di rumore, grido-brivido sacrale, grido-divinità, grido-forza, grido-misurazione spaziale, grido-sfrenatezza, grido-violenza, fluire del canto-scorrere di fluido, lamento-Ade, lamento-Ares, *performance*-combattimento, ripetizione-piacere, rombo-paura, silenzio-morte, strumento musicale-identità del poeta, suono-dimensione temporale, suono-dolcezza, suono-eternità, suono-gloria, suono-luce, suono-morbidezza, suono-nostalgia, suono-novità, suono-presenza, suono-splendore, silenzio-assenza, silenzio-oblio, suono acuto-strumento appuntito, vivacità del canto-staticità delle arti figurative, voce-bronzo, voce-giglio, voce-ispirazione divina, voce-limitatezza umana, voce-miele.

Nota alle traduzioni

Come è stato rilevato, un problema importante nell'interpretazione delle *figurae* sonoro-musicali riguarda la distanza fra lo studioso moderno e il poeta greco. Rendere con una traduzione dal greco la pregnanza di metafore e ossimori inerenti al mondo sonoro, è operazione difficile e molto delicata. La traduzione è la forma più diretta di interpretazione, ed il suo scopo non è di avvicinare l'opera al lettore, ma il lettore all'opera¹. Nell'intento principale di analizzare l'immaginario poetico relativo ai suoni, tutte le traduzioni dai testi poetici greci sono state approntate dall'autore di questo lavoro, in modo tale che ai commenti si accompagnano i versi presentati in lingua originale e in una traduzione italiana coerente con il commento medesimo. Poiché il lavoro di tradurre poesia antica in versi moderni è operazione molto delicata e richiede un lavoro differente da quello storico e filologico, oltre che una vena poetica ed una sensibilità degne dei grandi poeti del passato, si

1 Su questo argomento, si ricordino le pagine di Gentili 2012⁵, pp. LXIII-LXX, riflessione fondamentale per chiunque si accinga a tradurre i lirici greci arcaici. La frase «una buona traduzione moderna non deve avvicinare l'opera al lettore, ma sì bene il lettore all'opera», da noi parafrasata, è presa in prestito da una lettera inviata da Gabriele D'Annunzio al suo traduttore francese, George Herelle, il 4 gennaio 1905. Vd. Gentili *ibid.* Sulla traduzione dei testi greci, si ricordi, inoltre, la riflessione di Giacomo Leopardi in *Zibaldone* [12-13], pp. 17-18, Milano, 2014.

rimanda ad autori come Romagnoli e Quasimodo per una resa artistica del ritmo e della musicalità di alcune odi studiate in questo lavoro, ricordando tuttavia un breve passo delle note alle traduzioni apposta da Salvatore Quasimodo alla sua versione dei lirici greci:

L'indicazione dello studioso non può esaurire la «densità poetica» del testo; ma la prepara alla scelta di quella parola o costrutto che rientri nella situazione di canto del poeta che si traduce¹.

Nota al testo

I testi di tutti gli altri autori antichi sono riportati secondo le edizioni Teubner. Per autori ed opere antichi, si adottano le abbreviazioni del LSJ.

1 Quasimodo, *Chiarimento alle traduzioni*, in *Tutte le Poesie*, Milano 2013²¹, p. 270.

I LIRICI GRECI ARCAICI

Presentazione generale

Le vite e i tratti caratterizzanti dei lirici greci arcaici sono materia difficile da delineare. A dati biografici e cronologici che spesso sfuggono ad una precisa collocazione scientifica già presso i biografi antichi¹, si aggiungono informazioni incerte sui contesti e sulle modalità esecutive della poesia monodica e corale. È bene ricordare, a tal proposito, che la distinzione fra poesia monodica e poesia corale (o fra melica monodica e melica corale) risale agli studî moderni, e più in particolare al XVIII-XIX secolo. È impossibile, e forse anche operazione inutile, classificare in maniera assoluta poeti e componimenti, come ricorda anche Neri 2011, p. 64:

Una netta demarcazione tra melica monodica e melica corale, in realtà, non può essere tracciata né al livello dei poeti – se i "monodici" Saffo e Alceo composero anche carmi destinati a un Coro, e se nell'ambito della produzione dei poeti "corali" non è raro identificare poemi probabilmente destinati al canto a solo, dalle citarodie di Stesicoro e Ibico agli encomi di Pindaro e Bacchilide – né al livello dei vari sottogeneri della lirica, se quasi tutti (con le sole eccezioni di parteni e iporchemi) potevano trovare indifferentemente una realizzazione corale o monodica.

Alla luce di queste considerazioni, laddove occorre, si fa uso nel presente lavoro della distinzione fra la destinazione monodica o corale di un componimento – terminologia che risulta utile ai fini della chiarezza espositiva in un contesto di per sé molto tecnico, come quello musicale –, senza tuttavia incorrere nell'errore di ascrivere un poeta ad un genere, monodico o corale, in senso assoluto. Gli antichi, d'altra parte, classificavano la poesia secondo la sua funzione, e non secondo le sue modalità esecutive².

Alcmane (VII sec. a.C.)

Alcmane sarebbe originario di Sardi o di Sparta. Alla *communis opinio*, secondo cui egli sarebbe di origine laconica, sembra infatti contrapporsi la tesi di Aristotele, che lo considera di origine lidia³. Altro problema legato ad Alcmane deriva dalla testimonianza della Suda (s.v. 'Αλκμάν n° 1289, I, p. 117 Adler), secondo cui esisterebbero due poeti lirici con il medesimo nome. Alcmane vive nel VII secolo a.C. Calame 1983, p. XIV esclude la datazione fornita dal *Marmor Parium* (XXVII Olimpiade = 672-669 a.C.) e propende per una datazione bassa del suo *floruit* al 658 a.C. Lo studio del P.Oxy. 2390, fr. 2 col. II⁴, e del contesto aristocratico in cui Alcmane avrebbe composto il partenio a cui il commento papiraceo fa riferimento, porterebbe, secondo West 1992^b, pp. 1-7, a collocare l'attività del poeta, e più in particolare l'esecuzione dello stesso partenio, intorno al 570 – (ipotesi A, West *ibid.*, p. 6) - o a non prima del 625 a.C – (ipotesi B, West *ibid.*, pp. 6-7)⁵. Alcmane svolge la sua attività nella città di Sparta, dove acquista notorietà soprattutto per merito dei suoi

1 Per un quadro cronologico riassuntivo delle date riguardanti i lirici greci, da Eumelo di Corinto (*floruit* fra il 760 e il 730 a.C.) a Timoteo di Mileto († 366-356 a.C.), si veda Neri 2004, pp. 73-78.

2 Cf. Lefkowitz 1988, pp. 1-2.

3 Cf. P.Oxy. 2389 ed. Lobel, fr. 9 col. I = fr. 13 (a) PMGF. Su questo argomento, cf. Lefkowitz 1981, pp. 34-35.

4 = 5 PMGF, fr. 2 col. II, in particolare i vv. 13-23.

5 Per i dati biografici relativi ad Alcmane, si veda soprattutto Calame 1983, pp. XV-XVI.

partenî. Questi sono componimenti eseguiti, nell'ambito di cerimonie iniziatiche di comunità femminili¹, da cori di fanciulle danzanti accompagnate da una o più λύραι o da un αὐλός, forse alle prime luci dell'alba. Il miglior esempio di partenio in nostro possesso è rappresentato dal cosiddetto *Partenio del Louvre* (= fr. 1 PMGF, vd. *infra*). Le odi di Alcmane, composte in dialetto dorico-laconico, con elementi importati dall'eolico d'Asia², presentano varie forme metriche, soprattutto κατ' ἐνόπλιον-epitriti³, metri trocaici e dattilici, fra cui il tetrametro dattilico acataletto o alcmanio⁴.

Il *Partenio del Louvre*, fr. 1 PMGF⁵

Le figure centrali di questo componimento a sfondo rituale sono Agido e Agesicora. La prima sembra essere la fanciulla protagonista della cerimonia iniziatica; la seconda, invece, è la corega, a cui si riferirebbe il titolo di [χο]ροστάτις (v. 84). Nell'ambito del partenio, il termine corega (χοροστάτις o χορηγός) designa colei che istruisce il coro (χοροδιδάσκαλος), guidandolo nella *performance*, e dando l'attacco di inizio, insieme a tutte le indicazioni per il canto e per la danza⁶. Nel *Partenio del Louvre*, la corega Agesicora sembra assumere un ruolo di guida anche nello svolgimento della funzione religiosa e nell'assolvimento dei riti sacrali⁷. È possibile riconoscere in una divinità mattutina particolarmente legata alla sfera culturale femminile (Orthria, v. 61), il nume protettore dell'intera cerimonia. L'interpretazione esecutiva di questo partenio è ancora oggi molto discussa. Dalla lettura dei versi si constata la contrapposizione fra due gruppi: Agido-Agesicora da una parte, e il resto del coro dall'altra. Le prime due sono esaltate dal coro per la loro bellezza fisica e canora⁸, nonché per la loro nobiltà e superiorità morale rispetto all'insieme delle coreute⁹. Fra Agido e Agesicora non vi è concorrenza né rivalità. Entrambe sono lodate dal coro, pur nella distinzione dei loro ruoli. A questo proposito, Pavese 1992, p. 49 chiarisce:

Quando le persone lodate sono due o più di due (come p.es. negli epinici il cantato e suo padre, o suo fratello o suo zio materno, etc.) le singole persone vengono sempre lodate ognuna per sé, ognuna nel proprio ambito encomiastico, come *primi inter pares*. Il poeta, come è naturale, si guarda bene dal dire, o anche soltanto dal suggerire indirettamente, che un lodato sia primo e un altro secondo (come si presume che egli faccia nel *Partenio*), instaurando così una graduatoria di merito, la quale

1 Cf. Gentili 1976, pp. 60, 65.

2 Si pensi soprattutto alle forme participiali con lenizione nasale (e.g. φέροισα). Per le ragioni storico-linguistiche che spiegherebbero la presenza di questo fenomeno insieme ad altri più tipicamente laconici (e.g. Μῶσα), cf. Cassio 2005, pp. 23-37.

3 In questo lavoro viene adottata la denominazione κατ' ἐνόπλιον-epitriti, proposta da Bruno Gentili per i cosiddetti dattilo-epitriti. Cf., su questo argomento, Gentili 1952, p. 105 sgg. e Gentili-Giannini 1977, p. 7 sgg.

4 Cf. Gentili-Lomiento 2003, p. 100.

5 Per un'introduzione generale a questo partenio, cf. Gentili-Catenacci 2007, pp. 239-240. Per una descrizione del P.Louvre E 3320, datato al I sec. d.C., cf. Calame 1983, pp. 311-312.

6 Il titolo di corega, attribuito ad Agesicora, non designa dunque colei che finanzia l'allestimento del coro, senso che è invece legato alla χορηγία di un coro ditirambico o tragico. Si veda, su questo tema, Calame 1977^a, pp. 92-102. Secondo Pavese 1992, p. 52, la corega nominata al v. 84 non sarebbe né Agido né Agesicora, ma un'altra persona non direttamente citata nei versi di Alcmane. Lo stesso studioso (pp. 51-52) considera argomento debole il principio "etimologico" accettato dalla maggior parte degli studiosi, secondo cui il nome stesso "Hagesichora" suggerirebbe il suo ruolo di corega del partenio, e ritiene che Agesicora sia una delle fanciulle lodate dal coro. Ella porterebbe un bel nome spartano, probabilmente avuto in proiezione di una sua futura carriera da corega.

7 Non è da escludere un rapporto paideutico, o erotico, fra Agido e Agesicora. Cf. Diels 1896, p. 352.

8 Vd. il paragone con i cavalli di razza ibena e colassena al v. 59, gli accostamenti con le colombe ai vv. 60-63, con le Sirene e con il cigno ai vv. 96-101. Cf. il commento a questi passi, pp. 1-15, 170 sgg.

9 Cf. commento ad Alcm. fr. 1 PMGF, vv. 85-87, p. 166 sgg.

inevitabilmente introdurrebbe una complementare nota di demerito. Se egli così facesse, si potrebbe ben dire che egli contravverrebbe al suo principale intento eulogistico. Soltanto a patto di condizioni esterne particolari, si potrebbe ammettere un simile comportamento. Ma poiché le condizioni esterne invocate per il *Partenio* sono ipotetiche e si risolvono in una petizione di principio, (...), è vano p.es. cercare nel v. 58, (...), se "la seconda" sia Agido o Hagesichora, poiché certamente "la seconda" non può essere né l'una né l'altra.

È difficile stabilire se e come Agido e Agesicora partecipino all'esecuzione orchestico-corale del partenio. Pavese 1992, p. 49-50, distinguendo i ruoli di *cantore* e di *cantato*, ritiene improbabile che esse svolgano nel coro la funzione di coreute o quella di corifee. A nostro avviso, i molti riferimenti alla loro bellezza fisica e canora dimostrano il contrario: Agido e Agesicora sono viste e udite in azione dalle altre coreute, ed in una posizione di netta superiorità rispetto ad esse. Nel partecipare al rito, le due protagoniste non possono esimersi dal contribuire attivamente ai canti dell'intera comunità, poiché anche i canti sono parte integrante della funzione religiosa¹. Pur nei diversi schemi orchestici, e ipoteticamente secondo modalità canore differenti, è necessario ammettere una partecipazione musicale (canora e orchestica), oltre che rituale, delle due principali attrici del partenio. Altri studiosi hanno dato del *Partenio del Louvre* interpretazioni esecutive più complesse. Secondo Bowra 1961, p. 58 sgg. vi sarebbe un'opposizione fra due semicori da una parte, e fra Agido e Agesicora dall'altra. Più di recente, Tsantsanoglou 2012 ha sostenuto la tesi secondo cui a rivaleggiarsi sarebbero due semicori guidati rispettivamente da Agesicora e da Enesimbrotia (citata al v. 73)², con una esecuzione dei versi in modo alternato fra il primo ed il secondo semicoro³. Secondo lo stesso studioso, fra Agido ed Agesicora vi sarebbe una «*girlish discord*», un contrasto dal quale emergerebbe la superiorità della bellezza di Agido su quella di Agesicora⁴. Agido avrebbe il ruolo di sacerdotessa, prenderebbe parte alla cerimonia religiosa ma senza avere ruolo attivo nella *performance* corale del partenio⁵. Sempre secondo questa lettura interpretativa, infine, il componimento sarebbe stato rieseguito più volte, in funzione di canto che richiama/ricorda il rito, ma non sarebbe stato eseguito durante il rito⁶. I molti e precisi riferimenti a gesti, elementi, personaggi specifici, insieme al dominio del tempo verbale del presente, fanno propendere per una interpretazione di questi versi in senso più "tradizionale": in questo partenio il ruolo centrale, dal punto di vista corale e sacrale, è rivestito da Agido - facente parte dell' ἄγέλα e del coro -, e dalla corega Agesicora, che è con tutta probabilità anche la direttrice della comunità femminile; il loro

1 Herington 1985, p. 5 ricorda che la *performance* di inni cantati sembra avere avuto, nell'antichità, lo stesso valore delle offerte scultoree.

2 Pp. 75-76, 108-111.

3 P. 112 sgg.

4 Soprattutto pp. 36, 54, 123.

5 P. 129 sgg..

6 Pp. 41-42. Difficile convenire con Tsantsanoglou 2012 sul fatto che la mancanza di riferimenti espliciti al cantare di Agido sia un motivo sufficiente per spiegare la sua *non-partecipazione* attiva al canto ed agli schemi orchestici (p. 129). Ciò che i versi non esplicitano doveva risultare evidente dalla partecipazione stessa all'evento musicale e religioso, e non tutte le azioni possono trovare riscontro nella narrazione poetica. Non si tratta di cronaca, ma di poesia. Lo studioso greco ricorda che i versi di questo papiro mostrano una grande precisione nel descrivere l'articolazione dei diversi momenti del rito: ciò lo induce a ritenere che i versi furono composti dopo il rito, e non per il rito (p. 41). Anche questo assunto sembra trascurare il carattere convenzionale che le cerimonie arcaiche avevano, soprattutto nell'ambito di funzioni religiose. Il poeta sapeva di certo come si articolava il rito e quale atto sarebbe stato compiuto in ciascuna fase. Il carne di Alcmene non costituisce la registrazione postuma di un evento religioso, ma l'insieme dei versi (a cui si aggiungevano la musica e la danza) che accompagna un rito iniziatico nel pieno del suo svolgimento. Infine, il presente, adottato secondo Tsantsanoglou 2012, p. 64, come segno di un'azione ripetuta, è da intendersi, invece, come il tempo dell'esecuzione e della deissi, e comprova la simultaneità dell'ode all'esecuzione della stessa cerimonia.

canto, insieme a quello del coro, accompagna il rito con un linguaggio meta-rituale¹. In questo contesto si inserisce l'esaltazione, da parte delle coreute, della bellezza della corega e della fanciulla per la quale è celebrato il rito iniziatorio, i cui dettagli vengono forniti attraverso riferimenti interni al testo: dagli stessi versi si desume, per esempio, che la cerimonia si svolge quando è ancora notte o alle prime luci dell'alba (vd. v. 62)².

Stesicoro (VII-VI sec. a.C.)

Porre limiti cronologici certi alla vita di Stesicoro è assai arduo. Grazie alle informazioni trasmesse dalla Suda (s.v. Στησίχορος, n° 1095, IV, p. 433 Adler), è possibile tuttavia collocare la sua attività poetica fra il VII e il VI sec. a.C. Bowra 1961, pp. 74-76 affronta i problemi dell'origine e della datazione di Stesicoro, che «con la lira sosteneva il peso del canto epico» (Quint. *Inst.* X, 1, 62). Più recentemente, Davies-Finglass 2014, pp. 1-6, valutando gli elementi di datazione relativa, fra cui l'influenza letteraria dell'*Odissea* e dello *Scudo* pseudo-esiodico sulla poesia di Stesicoro, collocano la carriera di questo poeta fra il 610 ed il 540 a.C. Sul luogo natale di Stesicoro vi sono diverse ipotesi: Imera, Metauro, o Locri Epizefiri³. L'origine siciliana trova maggiore favore fra gli studiosi. Secondo Davies-Finglass 2014, pp. 6-18, la stretta connessione fra Stesicoro e la tradizione epica, insieme alle caratteristiche del suo dialetto, combinazione di dorico e di ionico epico con forme euboiche, suggerirebbero un'origine calcidese, anche se con importanti influenze della cultura dorica. Imera e Metauro, sottocolonie della calcidese Zancle, che furono influenzate direttamente (Imera, da coloni Siracusani) o indirettamente (Metauro, dai Locresi) dalla cultura dorica, potrebbero dunque essere le città in cui più verisimilmente Stesicoro trascorre la sua giovinezza e si forma come poeta. Per quanto riguarda l'aspetto performativo della poesia stesicorea, il problema maggiore è legato al passo della Suda (cf. *supra*, e più in particolare la frase: πρῶτος κιθαρωδία χορὸν ἔστησεν)⁴ e alla sua interpretazione. Due sono le principali modalità esecutive ipotizzate dagli studiosi per le odi di Stesicoro: nella prima, i versi sarebbero stati cantati da un coro di fanciulle danzanti, accompagnato dal poeta e dalla sua κιθάρα o da un auleta⁵; nella seconda, i versi, eseguiti dal poeta con l'accompagnamento della sua κιθάρα, avrebbero accompagnato i movimenti orchestici di un coro muto di fanciulle⁶. Che i componimenti di Stesicoro fossero accompagnati dalla κιθάρα e non dall' αὐλός trova conferma nelle fonti antiche⁷. D'Alfonso 1994, p. 109 riprende la tesi di Delatte 1938, secondo cui l'interpretazione peanica di alcuni carmi stesicorei permetterebbe di individuare meglio i rapporti esistenti fra il poeta imerese, la seconda κατάστασις spartana, il contesto esecutivo del canto (feste pubbliche, riti culturali o riunioni simposiali) ed il suo accompagnamento strumentale (κιθάρα o αὐλός)⁸. Negli ultimi anni sembra affermarsi la tesi

1 Un'invocazione diretta alla divinità, un inno o una preghiera (come in Saffo) potrebbe aver seguito i versi di questo partenio. Cf. Hutchinson 2001, p. 77.

2 Vd. p. 175.

3 Per le varie ipotesi sull'origine di Stesicoro, si veda, fra gli altri, Rossi 1994, p. 141, e Neri 2011, p. 99. Più in generale, sulla vita e sull'opera di questo poeta, cf. Lefkowitz 1981, pp. 31-34.

4 Cf. D'Alfonso 1994, p. 73. Davies-Finglass 2014, p. 23 riassume sinteticamente i problemi legati alla *performance* della poesia stesicorea: «*Three questions confront anyone investigating the performance of Stesichorus' poetry: where, why, how?*».

5 Cf. D'Alfonso 1994, rispettivamente pp. 77-78 (esecuzione citarodica) e 111 (esecuzione aulodica).

6 Cf. Lerza 1982, pp. 26-27, Lefkowitz 1988, pp. 2-4.

7 Cf. Pickard-Cambridge 1962², p. 11 n° 3, p. 14.

8 Ad accompagnare il peana poteva essere la κιθάρα (cf. *h.Ap.*, v. 515, E. *Ion*, v. 905) o l' αὐλός (cf. Archil. fr. 121 W.²). In questo contesto performativo il canto poteva anche non essere accompagnato dall'evoluzione di schemi orchestici (cf. Ath. XIV, 631d). Su questi argomenti, cf. anche Cingano 1992, p. 189 sgg.

secondo cui l'esecuzione dei carmi di Stesicoro potesse essere sia monodica sia corale, con un'esecuzione musicale da parte di un cantore e un accompagnamento orchestrale affidato a un coro muto. Secondo questa teoria "aperta", la modalità dipendeva dal tipo di contesto e dall'occasione della *performance*¹. I carmi di Stesicoro potrebbero essere stati eseguiti in Sicilia, nel Sud Italia o in Grecia, in occasione di feste cittadine, o durante eventi di carattere panellenico, promossi da ricchi committenti, o ancora nell'ambito di competizioni musicali². La poesia stesicorea ha come veste linguistica il dorico letterario, e adotta prevalentemente sequenze dattilo-anapestiche, o κατ' ἐνόπλιον-epitriti, organizzati in strutture strofiche triadiche³.

Saffo (floruit nel 612-609 a.C.)

Saffo è originaria di Ereso o di Mitilene. L'oscillazione della sua origine risale ai due *loci* della Suda, che individua la sua città ora nella prima (s.v. Σαφώ, n° 107, IV, pp. 322-323 Adler = T. 253 V.), ora nella seconda (s.v. Σαφώ, n° 108, IV, p. 323 Adler = T. 211a V.). Secondo una datazione alta, Saffo sarebbe nata intorno al 640 a.C. Erodoto fornisce indirettamente una datazione più bassa (II, 135 = T. 254a V.). L'esilio di Saffo in Sicilia, ricordato dal *Marmor Parium* (36, p. 12 Jac. = T. 251 V.), avvenne fra il 603/602 e il 596/595 a.C.⁴. Saffo compone odi soprattutto per la cerchia femminile del cosiddetto *tiaso*, termine che in questo lavoro usiamo per designare la comunità in cui la poetessa riveste il ruolo di guida. Questa parola ha tuttavia più una funzione pratica che una legittimità storico-filologica. Una posizione revisionista sull'uso del termine *tiaso* con riferimento alla comunità saffica è stata assunta a partire dal contributo di Parker (1993) in *Transactions of the American Philological Association*, vol. 123, pp. 309-351⁵. Consapevoli che negli ultimi anni la critica ha riesaminato e rivalutato tutti gli elementi che sembravano ovvî, e in particolare quelli riguardanti il significato, il carattere e lo scopo del *tiaso*, in questo lavoro adottiamo questo termine solo convenzionalmente per designare la comunità femminile che fa capo alla celebre poetessa. A seconda dell'argomento trattato, le odi di Saffo potevano essere monodiche o corali⁶. Quelle di argomento religioso o rituale (come gli imenei) erano per lo più eseguite da un coro, quasi sempre femminile⁷, di un numero imprecisato di componenti. Alcuni canti potrebbero essere stati eseguiti in processione. Ad accompagnare il coro poteva essere l' αὐλός o altri strumenti, come i κρόταλα, la λύρα o il βάρβιτος⁸. I carmi dai toni più intimi e di tema erotico erano invece cantati *a solo* dalla poetessa, o da altra esecutrice, con l'accompagnamento della λύρα. Le odi di Saffo sono composte in dialetto eolico, e la struttura metrica più rappresentativa è il cosiddetto endecasillabo saffico, usato in strofi tristiche e seguito da un adonio (cf. strofe saffica)⁹.

1 Per questa teoria, cf. da ultimi Davies-Finglass 2014, pp. 30-32, che sintetizzano efficacemente (p. 31): «*different occasions required different modes of performance*».

2 Cf. soprattutto Davies-Finglass 2014, pp. 23-30.

3 Per le caratteristiche linguistiche e metriche di Stesicoro, cf. da ultimi Davies-Finglass 2014, pp. 40-52.

4 Per le informazioni biografiche su Saffo, si vedano, fra gli altri, Lefkowitz 1981, pp. 36-37, De Martino-Vox 1996, p. 1023 sgg., e Gentili-Catenacci 2007, pp. 121-125.

5 Cf. anche Michelazzo 2007, pp. 132-135.

6 Cf. Page 1955, p. 119.

7 I canti nuziali o imenei, ad esempio, potevano essere intonati da una decina di donne o di uomini. Il numero dei cantori, tuttavia, varia in relazione al contesto ed al periodo storico. Cf. West 1992^a, p. 41.

8 Nei testi in dialetto eolico, il termine βάρμος sta per βάρβιτος. L'identità βάρμος = βάρβιτος è certa, e sostenuta anche dalle rappresentazioni vascolari (cf. il celebre *calathos*, n.i. 2416 delle Staatliche Antikensammlungen di Monaco). Vd. West 1992^a, p. 58. Fra i testi antichi, vd. Sapph. fr. 70, 176 V., Alc. fr. 70 V., v. 4.

9 Cf. Gentili-Lomiento 2003, pp. 149-150.

Alceo (630/620 – post 573/572 a.C.)

Per Alceo di Mitilene¹, contemporaneo di Saffo², data e circostanze della morte, forse avvenuta in battaglia (fr. 306A^e V.), restano oscure. *Terminus post quem* è considerata la data del suo rientro a Mitilene dal terzo esilio, concessogli da Pittaco al tempo della guerra fra Medî e Lidî, ovvero fra il 583/2 ed il 573/2 a.C.³. La vita e la poetica di Alceo sono intimamente correlate con le dinamiche politiche della sua città, che fra il VII ed il VI secolo a.C. è scenario di continue lotte fra fazioni avverse, e che nel giro di pochi decenni assiste al rapido susseguirsi di diversi tiranni: Melancro, Mirsilo, e Pittaco⁴. La poesia di Alceo echeggia, nei toni del genere simposiale, eventi storico-politici che toccano personalmente il poeta, e che lo riducono più volte alla condizione di esule⁵. Per il contesto simposiale, le tematiche trattate (soprattutto politiche ed erotiche) e le modalità di esecuzione, la poesia di Alceo è stata ascritta al genere della lirica monodica⁶, in cui domina la centralità del poeta, che intona i propri versi durante il banchetto⁷. Per le odi composte in esilio (cf. fr. 130b V.), ed inviate da Alceo alla sua città natale, si può ipotizzare l'esecuzione da parte di un compagno fidato che, in qualità di κῆρυξ, intona l'ode in vece del poeta dinanzi all'ἐταιρεία riunita al convivio. Nel simposio, la voce del poeta, o quella del suo messaggero, è accompagnata dal suono della λύρα, della πᾶκτις (ion.-att. πηκτις)⁸ o del βάρμος (equivalente al βάρβιτος)⁹. Come la poesia saffica, così anche le odi di Alceo sono composte in dialetto eolico, e le strutture metriche adottate (con prevalenza di metri gliconici e coriambici) rispettano il principio dell'isosillabismo. I tipi di strofe più ampiamente attestati nella poesia di Alceo sono l'alcaica e la saffica¹⁰.

Anacreonte (575/570 - post 510 a.C.)

Anacreonte nasce a Teo¹¹, città ionica dell'Asia Minore, intorno al 570 a.C.¹². In seguito agli attacchi dei Persiani, egli è costretto a lasciare la sua patria (545 a.C.). Partecipa alla fondazione di una colonia di cittadini di Teo, Abdera, sulla costa tracia, e intraprende la carriera militare¹³. La sua

1 Strabone (XIII, 2, 3 = Pittac. Test. 10 G.-P.) ricorda Alceo, insieme al fratello del poeta, Antimenide, e al savio Pittaco, come uno degli uomini più illustri di Mitilene.

2 Cf. Suid. s.v. Σαπφώ, n° 107, IV, p. 323 Adler = Sapph., T. 253 V.

3 Cf. Gentili-Catenacci 2007, p. 171.

4 Per una raccolta di testimonianze biografiche su Alceo, vd. Liberman 1999, pp. 1-19.

5 Per le preziose testimonianze sulla vita di Alceo, fra le quali quella di Eusebio nei *Chronica*, cf. Liberman 1999, p. 1 sgg.

6 È tuttavia certa un'esecuzione di tipo corale per gli inni. Di questi componimenti alcaici molto poco ci è giunto. Cf. Him., or. XLVIII, 10 sgg., p. 200 sgg. Colonna = fr. 307c V. Per la versione parafrasata dell'*Inno ad Apollo*, e, più in generale sugli inni di Alceo, Rossi 2006¹¹, p. 153.

7 Vd. West 1992^a, pp. 25-26, 55.

8 Tipo di arpa, di origine lidia, le cui molte corde facevano risuonare, all'ottava, la melodia eseguita. Vd. West 1992^a, p. 71. In contesto eolico, vd. Sapph. fr. 22 V., v. 11; fr. 156 V.; e Alc. fr. 36 V., v. 5.

9 Vd. *supra*, p. XI.

10 Per la cosiddetta "strofe alcaica", costituita da due endecasillabi alcaici, un enneasillabo e un decasillabo alcaico, cf. Gentili-Lomiento 2003, p. 174.

11 Cf. fr. 100 Gentili e lo stesso Gentili 1958, pp. XI-XII.

12 Per le notizie riguardanti la vita di Anacreonte, vd. Suid. s.v. Ἀνακρέων, n° 1916, I, pp. 171-172 Adler. Cf. anche Campbell 1982, pp. 313-315.

13 Di questa breve carriera è attestata la fine, attraverso l'abbandono dello scudo, come è possibile leggere nei frr. 381b PMG = 85 Gentili e 504 PMG = 126 Gentili.

attività poetica è legata – anche se non unicamente – al suo rapporto con tiranni quali Policrate di Samo (che regna fra il 546/40 o il 537 e il 522 a.C.) e Ipparco, che regna ad Atene fino al suo assassinio nel 514 a.C. Le odi di Anacreonte sono composte prevalentemente per il simposio, e la tematica dominante è quella erotica. La sua può essere classificata come poesia monodica simposiale: i versi sono intonati dal poeta o da un commensale¹, comodamente disteso su un triclinio, mentre si accompagna con la λύρα, con la μάγαδις (cf. fr. 374 PMG), con il βάρβιτος o con la πηκτίς (cf. fr. 373 PMG = 93 Gentili)². Poiché nel corso della sua vita si registrano molti viaggi, le odi di Anacreonte potrebbero essere state originariamente eseguite in diverse città: Teo, Samo, Atene, o Larissa³. Vani sembrano i tentativi di distinguere, nella sua opera, i diversi periodi di composizione⁴. Le odi di Anacreonte sono composte in dialetto ionico arricchito di alcuni eolismi, e dal punto di vista metrico presentano schemi semplici, che tradiscono l'influsso della poesia popolare. Sono presenti, fra altri, strofette in dimetri ionici, in dimetri giambici, e brevi composizioni in metri gliconici.

Ibico (VI secolo a.C.)

Ibico è originario di Reggio, nell'attuale Calabria. La sua origine è esplicitamente ricordata, fra altri⁵, dalla Suda (s.v. Ἰβυκος, II, n° 80, p. 607 Adler), grazie alla quale è possibile datare anche l'arrivo del poeta a Samo al tempo della 54^a Olimpiade (564-561 a.C.)⁶. Il rapporto con Policrate di Samo è l'unico riferimento esterno che ci permetta di collocare cronologicamente la vita di Ibico⁷. In quell'isola è probabile che Ibico rivesta il ruolo di poeta di corte. I limiti cronologici della vita di questo poeta sono tanto fumosi quanto il genere di poesia da lui composta. Per la sua opera, infatti, si oscilla fra un'interpretazione corale e una monodica⁸, e più specificatamente citarodica⁹. Una visione più articolata è stata recentemente proposta da Wilkinson 2013, p. 36: come la poesia di Saffo poteva essere monodica per i canti di tema erotico, e corale per gli inni, così anche la poesia di Ibico potrebbe essere stata eseguita *a solo* se l'argomento era di tipo erotico, da un coro se il tono era celebrativo o il carattere culturale¹⁰. Un caso molto complesso dal punto di vista interpretativo è rappresentato dalla cosiddetta *Ode a Policrate* (fr. S151 PMGF), a cui appartengono alcuni versi analizzati in questo lavoro. L'attribuzione di quest'ode a Ibico non è del tutto certa, seppur probabile¹¹. I temi trattati sono erotici, quelli rifiutati (tramite preterizione) epici, ma il tono generale

1 Vd. West 1992^a, pp. 25-26.

2 Per lo stretto legame fra Anacreonte e il βάρβιτος, cf. West, *ibid.* p. 58.

3 Come si è accennato, Anacreonte lavorò per diversi mecenati dopo l'occupazione persiana della Ionia: Policrate di Samo, i Pisistratidi ad Atene, gli Alèvadi in Tessaglia. Cf. Degani-Burzacchini 2005², p. 255.

4 Cf. Rossi 2006¹¹, p. 164.

5 Cf. Cic. *Tusc.* IV, 71, e 33; Ael. *NA* VI, 51, 29; Ath. XIII, 601b. In tutti questi passi Ibico è definito *Reginus*, o Ῥηγίνος.

6 Secondo Eusebio (*Chron.* Ol. 59. 4, p. 103B, 22 Helm = Davies 1991 TA2, p. 236) Ibico sarebbe considerato famoso al tempo della LIX Olimpiade, e più precisamente nell'anno 541 a.C.

7 Per una introduzione biografica su Ibico, vd. Wilkinson 2013, pp. 3-12.

8 Per l'interpretazione corale, cf. Bowra 1961, p. 266.

9 Cf. Pavese 1972, p. 241-242.

10 Una duplicità di generi e di modi esecutivi in Ibico è prospettata anche da Neri 2011, p. 108.

11 Si vedano, fra gli altri, Campbell 1982, p. 306, che attribuisce i versi ad una "scuola di Ibico", Sisti 1967, p. 64 sgg., e Cavallini 1997, pp. 114-115, che si richiamano agli elementi metrici e linguistici, e all'abbondanza dell'aggettivazione «con altissima incidenza di forme epiche e tardo-epiche» (Cavallini, p. 114), per confermare la paternità ibicea. Anche Hutchinson 2001, p. 235 e Wilkinson 2013, p. 49-50 sono più propensi ad accettare l'attribuzione a Ibico. Cingano 1992, pp. 196-197 mette in luce la possibilità che una controversia per l'attribuzione di questi versi a Stesicoro o a Ibico risalga già ai filologi antichi.

dell'ode è celebrativo. Si tratta probabilmente di un encomio con sfondo mitologico ed ἔπαινος erotico rivolto a Policrate di Samo¹. L'esecuzione di questo encomio, composto in triadi epodiche, potrebbe essere stata affidata a un coro locale di uomini, accompagnato dal suono di una κιθάρα o di una λύρα. Per il luogo preciso di esecuzione, quasi certamente da collocarsi nell'isola di Samo², si potrebbe pensare all'ingresso del palazzo o ad una sala interna: in entrambi i casi è possibile ipotizzare l'esecuzione nell'ambito di una cerimonia simposiale³. Similmente, Cingano 1992, pp. 220-222 immagina per questo encomio una solenne esecuzione corale in un banchetto ufficiale tenutosi alla corte del giovane Policrate⁴. Il dialetto in cui Ibico compone è il dorico letterario. Dal punto di vista metrico, la poesia di Ibico ricorre sovente a sequenze dattiliche e anapestiche, in strutture triadiche più semplici rispetto a quelle adottate da Stesicoro.

Simonide (556 – 468/7 a.C.)

La Suda (s.v. Σιμωνίδης, n° 439, IV, p. 361, Adler) colloca Simonide di Ceo entro i limiti cronologici compresi fra la 56^a (o la 62^a = 532 a.C.) e la 78^a Olimpiade⁵. Secondo un sincronismo più simbolico che storico, le fonti antiche collocano la sua nascita nello stesso anno in cui muore Stesicoro⁶. Spostandosi di corte in corte, da Atene alla Tessaglia fino alla Sicilia di Ierone di Siracusa e di Terone di Agrigento, Simonide svolge il mestiere di poeta fino a tarda età⁷, celebrando la gloria di personaggi vivi e morti in cambio di denaro⁸. I suoi contemporanei lo considerarono il prototipo del poeta venale⁹. La sua poesia ha carattere prevalentemente, ma non unicamente, celebrativo¹⁰, e si declina nelle varie forme del canto celebrativo: l'encomio, il peana, e l'epinicio. L'esecuzione di questi componimenti di lirica corale è affidata a un coro di vergini danzanti e accompagnate dalla λύρα o dall'αὐλός. Nel caso dell'encomio, a cantare può essere anche un coro di uomini, che accompagnato da una κιθάρα o da una λύρα, intona i versi celebrativi davanti alla porta di casa del *laudandus*, all'interno della sua dimora, o davanti ad un altare¹¹. Per gli epinici ed i peani si devono immaginare luoghi di esecuzione pubblica, come le sedi dei giochi panellenici, o semi-pubblica, come le corti dei tiranni per i quali Simonide compone (i Pisistratidi, gli Alevadi, i Dinomenidi, gli Emmenidi). La lingua di Simonide è una lingua d'arte, con coloriture doriche, forme epiche ed eolismi (cf. Poltera 2008, p. 9). Si tratta dunque di un dorico poetico¹². La metrica di Simonide presenta una mescolanza di forme diverse. Frequenti sono i κατ' ἐνόπλιον-epitriti.

1 Cf. Cavallini 1997, p. 115, secondo cui «l'encomio a Policrate contrassegnerebbe il passaggio di Ibico da una produzione di stampo epico-lirico ad una essenzialmente encomiastica e soprattutto erotica». Cf. anche Wilkinson 2013, p. 55.

2 Cf. Wilkinson 2013, p. 36.

3 Cf. Gentili 2006, p. 201.

4 Cf. Simonini 1979, pp. 294-295, che ricorda anche il problema di un possibile riferimento al Policrate padre invece che al Policrate figlio. Wilkinson 2013, p. 36 sostiene che a quest'ultimo sarebbe stata dedicata l'ode composta da Ibico, il cui committente sarebbe stato non il tiranno, ma la sua famiglia.

5 Le prime fasi della vita di questo poeta sono narrate da Cameleonte in Ath. X, 456c sgg. Sulla vita e sull'opera di Simonide, più in generale, vd. Lefkowitz 1981, pp. 49-56.

6 Cf. Apollod., *FGrHist* 244 F 337 = Cic., *Rep.* II, 20. Per le notizie relative alla vita di Simonide, cf. anche Poltera 2008, pp. 7-8.

7 Secondo il *Marm. Par.* 54, p. 16 Jac. (= *FGrHist* 239 A 54) egli sarebbe risultato vincitore ad una gara di ditirambi nel 477/476 a.C.

8 Sui viaggi di Simonide, vd. Gentile-Catenacci 2007, p. 275.

9 Cf. De Martino-Vox 1996, I, pp. 370-371.

10 Per una breve sintesi dei generi compositivi a cui Simonide si dedicò, cf. Neri 2011, p. 118.

11 Cf. West 1992^a, p. 22.

12 Sulla lingua di Simonide, vd. anche Poltera 1997.

Pindaro (518 – 438 a.C.)

Pindaro, ritenuto già dagli antichi il principe dei lirici¹, nasce a Cinoscefale, vicino Tebe, in Beozia, molto probabilmente nel 518 a.C., e nel mese agosto, in cui si svolgevano le Pitiadi². Molte sono le fonti biografiche di età antica e tardo-antica a lui relative³. Molti sono anche gli elementi biografici desumibili dai suoi componimenti, e dai dati cronologici relativi a questi ultimi. L'ultimo carne databile è la Pitica VIII, composta verosimilmente nel 446 a.C. per Aristomene di Egina. La data del 438 per la sua morte è calcolata in base alla notizia, contenuta nella *Vita Metrica*, secondo cui egli sarebbe morto a ottanta anni (a partire dal 518)⁴. Come Simonide e il quasi coetaneo Bacchilide, entrambi suoi rivali, Pindaro compone odi epinicie per i vincitori ai giochi panellenici. I suoi numerosi committenti appartengono alle aristocrazie più illustri del mondo greco del suo tempo⁵, dalla Sicilia alla Tessaglia, dalla Libia alla Grecia continentale. Egli è autore di inni, peani, ditirambi, prosodi, partenî, encomî, iporchemi, treni, e altri tipi di componimenti in onore di dei e di uomini (canti religiosi e simposiali). La sua figura e la sua fortuna sono intimamente legate a quelle degli illustri committenti di cui il poeta celebra le vittorie atletiche⁶.

Il fatto che i giochi panellenici rappresentassero le principali vetrine per aristocrazie cittadine, tiranni e potentati delle varie regioni della Grecia spiega il suo particolare impegno come compositore di epinici, e forse anche il successo che già anticamente arrise a questi canti, eseguiti a solo o con un Coro, sul luogo della vittoria, presso un santuario o nella patria del vincitore, in una pubblica festa o in un simposio privato⁷.

Gli epinici di Pindaro, così come quelli composti da Simonide e da Bacchilide, erano probabilmente eseguiti da un coro danzante accompagnato da λύραι e da αὐλοί. Il contesto pubblico, le grandi attese del committente, della sua famiglia e della sua πόλις, esigevano una esecuzione solenne e ben congegnata, preparata accuratamente e *ad hoc* dal poeta, a cui spettava anche l'onore di istruire il coro⁸. Alcuni studiosi, fra cui, soprattutto, Lefkowitz 1988, pp. 1-11⁹, ritengono invece possibile, se

1 Cf., fra tutti, Quint. *Inst.* VIII, 6, 71. Vd., su questo argomento, Neri 2011, p. 126.

2 Gentili 2013, p. XIV deduce l'anno di nascita di Pindaro dal confronto fra la notizia della Suda (s.v. Πίνδαρος, n° 1617, IV, p. 132 Adler), secondo la quale Pindaro sarebbe nato nella LXV Olimpiade (520-516 a.C.), e la dichiarazione dello stesso poeta in fr. 193 Maehl., secondo cui egli sarebbe nato durante le feste di Pito in onore di Apollo, che si svolgevano al terzo anno nell'ordine cronologico dei giochi olimpici. Sulla vita di Pindaro, più in generale, cf. Gentili *id.*, pp. XI-XIX.

3 Cf. *ibid.*

4 Cf. *ibid.* Sulla vita e sull'opera di Pindaro, vd. anche Lefkowitz 1981, pp. 57-66.

5 Cf. Neri 2011, pp. 126-127.

6 Sul rapporto fra poesia e atletismo, vd. Gentili 2012⁵, pp. IX-XXIII.

7 Neri 2011, p. 127.

8 Nonostante i problemi interpretativi legati all'espressione in prima persona singolare dell'*Io* poetico, la tesi della esecuzione corale degli epinici è avvalorata, secondo Bremer 1990, pp. 50-57, soprattutto dagli elementi di solennità e di pubblicità che caratterizzavano il contesto esecutivo di questo genere poetico.

9 La studiosa prende in esame passi tratti da alcuni epinici pindarici che porterebbero a sostenere una esecuzione monodica (direttamente collegata con la tradizione rapsodica), con o senza accompagnamento di un coro danzante. La tesi risalente agli studiosi alessandrini, secondo cui l'esecuzione degli epinici di Simonide, Pindaro e Bacchilide fosse affidata al canto all'unisono di un coro danzante, è messa in discussione anche da Heath 1988, pp. 184-193, che preferisce pensare ad una esecuzione *a solo*, in un momento successivo alla processione per il vincitore (κῶμος), in cui invece venivano intonati canti corali meno articolati rispetto all'epinicio. Sulla tesi monodica, cf. anche Heath-Lefkowitz 1991, pp. 173-191, articolo che controbatte le posizioni di Burnett 1989, pp. 283-293, sostenitrice dell'interpretazione tradizionale (corale) degli epinici.

non probabile, un'esecuzione monodica da parte del poeta o di un suo sostituto¹. Altro nodo interpretativo è legato al luogo ed al contesto esecutivo degli epinici. Secondo alcuni studiosi, la *performance* poteva avvenire sul luogo stesso della vittoria (presso il santuario panellenico) o al ritorno in patria del vincitore, in un contesto pubblico (festa cittadina) o semi-pubblico (simposio). Gelzer 1985, pp. 95-120 ha associato tratti tipici di alcune odi – fra cui la brevità e l'assenza di una sezione mitica – alla loro esecuzione nella sede stessa degli agoni e poco tempo dopo la vittoria atletica. Questo tipo di componimento è stato indicato con l'espressione, attinta a Bacchilide, di ode αὐθιγενής, ovvero di ode "nata sul luogo stesso" della vittoria, ed eseguita subito dopo il successo atletico². Tale bipartizione, tuttavia, non è avallata dalle fonti, e pur confidando nelle doti mnemoniche degli antichi, e nella loro familiarità con la musica, è doveroso chiedersi se fosse veramente possibile, per un poeta, comporre e istruire un coro in tempi così brevi da poter eseguire l'epinicio poco tempo dopo la vittoria, e sul luogo stesso della gara. Certamente, pensare a due tipi di odi, uno per l'esecuzione sul luogo della gara ed in prossimità dell'evento, e l'altro per l'esecuzione al ritorno in patria del vincitore, può essere utile a spiegare perché, in alcuni casi, Pindaro e Bacchilide abbiano composto due epinici in occasione della medesima vittoria. D'altra parte, per questi casi si può immaginare più semplicemente una diversità di destinazione delle odi, ma con un'esecuzione realizzata pur sempre in tempi ragionevolmente posteriori alle gare³. Essendo questa questione ancora aperta, preferiamo limitarci a considerare che le odi composte per la medesima vittoria siano state eseguite in situazioni e in contesti diversi, e in tempi relativamente successivi alle gare, ma in modo tale da consentire un'adeguata preparazione da parte del poeta, del coro e dei musicisti. Per quanto attiene all'accompagnamento musicale, secondo Comotti 1979, pp. 30-31, Pindaro avrebbe aderito alla nuova idea musicale delle *harmoniai*, composizioni melodiche che sostituirono i *nomoi* tradizionali tra la fine del VI e l'inizio del V secolo a.C.⁴. In questo campo, Pindaro, che sarebbe stato allievo dell'innovatore Laso di Ermione⁵, si contrappose a Simonide, più tradizionalista e legato alle linee melodiche dei *nomoi*. Dei 17 libri in cui gli Alessandrini riunirono l'opera di Pindaro, restano quattro libri in tradizione manoscritta, uno per ciascuna delle quattro principali feste panelleniche (Olimpiche, Pitiche, Istmiche e Nemee), e frammenti di tradizione indiretta e papiracea per gli altri libri. Pindaro compone in un dorico letterario, ricco di epicismi, eolismi e beotismi, e adotta strutture metriche complesse, organizzate per lo più in sequenze triadiche (da un minimo di 3 fino a un massimo di 13 triadi)⁶. I metri più comuni della sua poesia sono i κατ' ἐνόπλιον-epitriti e i metri eolici.

Bacchilide (517 a.C. ca.- fort. 450 a.C.)

Come Simonide, suo zio materno, Bacchilide è originario dell'isola di Ceo (Suid, s.v. Βακχυλίδης, n°

1 Sull'interpretazione performativa della poesia epinicia, corale o monodica, cf. anche West 1992^a, pp. 22, 346, che sembra preferire l'interpretazione tradizionale, ovvero corale. Su questo argomento, cf. anche Gentili-Lomiento 2003, p. 75, che concordano soltanto parzialmente con la tesi "monodica", poiché in diversi casi la coralità del canto è testimoniata da indizi sia esterni sia interni al testo.

2 Cf. Gentili-Catenacci 2007, p. 273. Cf. anche Bremer 1990, p. 43 n° 1, secondo cui la tesi di Gelzer è molto plausibile, e Pfeijffer 1999, pp. 2-3 n° 2, il quale facendo riferimento al medesimo studio di Gelzer, fornisce un elenco delle odi che potrebbero essere state eseguite sulla stessa scena della vittoria atletica.

3 Si vedano, su questo argomento, le introduzioni alle *Olimpiche* X e XI di Pindaro in Lomiento 2013^a, pp. 248-249, 275-277.

4 Per questo significato del termine *harmonia*, cf. Comotti 1979, pp. 26-28.

5 Cf. *Schol. ad Pi.*, I, p. 4 Drachmann.

6 Cf. Neri 2011, p. 128.

59, I, p. 449 Adler)¹. Eustazio (*Prooem. ad Pi.*, 25, p. 22 Kambylis) ricorda che Pindaro precedeva Bacchilide per età. Non si hanno, tuttavia, date certe sulla sua nascita e sulla sua morte. Eusebio data la sua ἀκμή al 468/467 a.C.², facendola coincidere con la morte dello zio Simonide, e con la vittoria a Olimpia con la quadriga da parte di Ierone di Siracusa³. La riscoperta moderna di questo poeta è legata al famoso papiro P.Lond. 733, acquistato nel 1896 dal papirologo Frederic Kenyon, che ne curò l'*editio princeps*⁴. Bacchilide, insieme a Simonide e a Pindaro, è il più importante rappresentante della lirica corale tardo-arcaica. Egli si dedica soprattutto al genere epinicio, celebrando i vincitori, spesso illustri, dei giochi panellenici. Bacchilide compone anche ditirambi⁵. Dalla fine del VI secolo a.C. (al più tardi) il ditirambo evolve assumendo una struttura e un'esecuzione più articolate: cinquanta uomini adulti o cinquanta giovani danzano in formazione circolare⁶, con l'accompagnamento di un auleta che, disposto al centro, esegue un'armonia frigia⁷. Queste caratteristiche, tipiche del ditirambo eseguito, ad esempio, alle Targelie o alle Grandi Dionisie di Atene, dovettero essere proprie anche dei ditirambi composti da Pindaro e da Bacchilide, sebbene i testi di questi ultimi lascino immaginare un'esecuzione meno "orgiastica e appassionata"⁸. Le odi di Bacchilide sono composte in dorico letterario, con elementi di provenienza epica e forme eoliche⁹. Le strutture si articolano in strofi e in triadi in κατ' ἐνόπλιον-epitriti o in metri eolici, simili agli schemi pindarici. In questo lavoro, i versi bacchilidei sono indicati secondo la numerazione per *cola*, come in Maehler 1984 e 2003. Diversamente, i versi pindarici sono menzionati secondo la loro numerazione in versi.

1 Cf. altre fonti in Maehler 1982, I, p. 6 n° 17.

2 *Chron.*, (a) Ol. 78.1, p. 110 Helm, II 103 Schöne.

3 Sulla collocazione storica di Bacchilide, si rinvia soprattutto a Maehler 1982, I, pp. 6-9, e Sevieri 2007, p. 9. Sulla vita e sulle sue opere, cf. anche Gentili-Catenacci 2007, pp. 339-342.

4 Per le caratteristiche di questo papiro, cf. Maehler 1982, I, pp. 36-41, mentre alle pp. 34-35 lo studioso, seguito da Sevieri 2007, pp. 5-7, ripercorre le appassionanti vicende che precedettero la prima pubblicazione degli *Epinici* e dei *Ditirambi* di Bacchilide.

5 L'appartenenza al genere ditirambografico dei componimenti bacchilidei (XV-XX dell'edizione Maehler), è esplicitata dallo stesso papiro londinese, con molta probabilità discendente da un'edizione alessandrina. Tuttavia, problemi di ordine formale e contenutistico hanno fatto dubitare gli studiosi sul genere di appartenenza di alcune odi bacchilidee. Si veda, e.g., Pickard-Cambridge 1962², pp. 25-27, che, dopo avere esposto i nodi della questione, considerano come ipotesi più probabile quella di seguire la denominazione data dal papiro. La medesima posizione è assunta, in maniera ancora più netta, da Sevieri 2010, pp. 5-21. Il problema è stato discusso, attraverso l'analisi dei termini-chiave κύκλιος χορός e διθύραμβος, da Fearn 2007, pp. 163-225.

6 Cf. Fearn *ibid.*, in particolare p. 167.

7 Per la storia e le caratteristiche generali del ditirambo, cf. Comotti 1979, pp. 25-26 e West 1992^a, pp. 16-17. Per l'importanza dell'armonia frigia nel ditirambo, cf. West *ibid.*, pp. 180-181, 184 n° 94.

8 Cf. Pickard-Cambridge 1962², pp. 31-32.

9 Cf. Maehler 1982, I, pp. 9-12 (= *id.* 2004, p. 11).

LE FIGURAE SONORO-MUSICALI

ADYNATON

Nella sua forma tipica, l'*adynaton* consiste nel subordinare un'azione a una condizione del tutto impossibile da realizzarsi. Come ricorda Manzo 1988, p. 15, «gli artigiani antichi, greci e latini, si astennero dal prendere in considerazione lo σχῆμα ἐκ τοῦ ἀδυνάτου, oggi designato con il puro e semplice termine ἀδύνατον "cosa impossibile"». Il limite fra *adynaton* e iperbole può talvolta essere molto labile. Lo stesso Aristotele, in *Rh.* 1413a, classifica come iperbole un'immagine omerica che la critica moderna catalogherebbe come *adynaton* (cf. Hom. *Il.* IX, vv. 385-386). Nel caso specifico di Alcm. fr. 1 PMGF, vv. 96-98, l'*adynaton* – letteralmente «ciò che è impossibile»- è espresso in una forma sintattica negativa, secondo le integrazioni accettate dagli editori.

Alcm. fr. 1 PMGF, vv. 96-98

ἃ δὲ τᾶν Σηρην[ί]δων
ἁοιδότερα μ[ὲν] οὐχί¹,
σιαὶ γάρ, ἀντ[ί] δ' ἑνδεκα
κτλ.

ella non è più melodiosa
delle Sirene²,
quelle infatti sono dee, e in luogo di undici
etc.

Fonte: P.Louvr. E 3320.

Metro: dimetri trocaici catalettici o leciζi (vv. 96, 98 con sinecfonesi di **σιαί**) ed enoplio (v. 97)³.

Con molta probabilità, ἃ δέ designa Agesicora, che il coro paragonerebbe, nei versi precedenti (vv. 92-95), ad un cavallo di volata e ad un nocchiero⁴, con un riferimento extra-linguistico visivo (la

1 Anche in questo verso Hutchinson 2001 legge diversamente la lacuna del papiro, secondo l'integrazione di Von der Mühl: ἁοιδότερα μ[ὲν] αὐδά]. Se accettiamo questa versione, «ma il canto delle Sirene è più armonioso, poiché esse sono dee» (traduzione nostra), non vi troviamo più un *adynaton* ma, eventualmente, una perissologia. L'integrazione di Weil (οὐχί) è criticata da Pavese 1992, p. 92, poiché questa forma di negazione non sarebbe attestata nella lirica arcaica, mentre nella dizione epica si trova soltanto nella formula ἦ καὶ οὐκί. Più probabile, secondo lo stesso studioso, la negazione οὐδέν (Page), o meglio οὔτι o οὔτοι.

2 La quasi totalità dei traduttori (West, Gentili, Calame, G. Ferrari) intende Σηρηνίδες = Sirene. Diversamente Neri 2011, p. 98.

3 Cf. schema in Gentili-Lomiento 2003, p. 160. Per lo schema e il commento metrico a tutto il partenio, cf. Pavese 1992, pp. 5-7.

4 Per la legittimità di questa interpretazione, vd. Calame 1983, p. 346. Campbell 1982, pp. 211-212 discute il passo, ricordando anche l'esegesi secondo cui ἃ δέ farebbe riferimento all'insieme delle coreute, e non ad Agesicora.

bellezza del cavallo)¹ e uno morale (la capacità di condurre un coro, come si conduce una nave). Secondo l'integrazione $\mu\lambda\epsilon\nu$ οὐχί (Weil) accolta a testo da Davies 1991^a (p. 27), il coro in questi versi starebbe esprimendo l'impossibilità (iperbole negativa = *adynaton*) che la voce di Agesicora possa superare quella delle Sirene, ovvero delle Muse². La Musa, che lo stesso Alcmane chiama ἀοιδός (cf. fr. 14a PMGF) ha una voce inarrivabile, la più melodiosa in assoluto. Sottolineare la loro divinità sarebbe pleonastico se la costruzione non mirasse a valorizzare la voce di Agesicora, che soltanto le Muse possono superare con la loro armonia³. È utile qui richiamare il v. 485 del proemio del *Catalogo delle Navi* (*Il. II*, vv. 484-492), in cui Omero chiede alle Muse di narrare quali furono i condottieri e i signori dei Danai, in virtù del fatto che esse sono sempre presenti e tutto sanno: ὑμεῖς γὰρ θεαί ἐστε: «voi infatti siete dee» in contrapposizione ai poeti che odono soltanto la fama, senza veramente conoscere (v. 486: ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν). Anche in questi famosi versi omerici l'*adynaton* riveste un ruolo importante: per il poeta del catalogo non sarebbe possibile elencare la moltitudine di coloro che andarono a combattere sotto le mura di Ilio neanche se si avessero dieci lingue, dieci bocche, una voce instancabile e un cuore forte come il bronzo (vv. 489-490: οὐδ' εἴ μοι δέκα μὲν γλῶσσαι, δέκα δὲ στόματ' εἶεν, | φωνὴ δ' ἄρρηκτος, χάλκεον δέ μοι ἦτορ ἐνείη). Soltanto le Muse possono ricordare tutto ciò (v. 490-491). Uno schema mentale simile accomuna i due passi – quello dell'*Iliade* e quello del *Partenio del Louvre* – che possono essere riassunti in termini di logica formale come segue:

Hom. *Il. II*, vv. 488-493: $\sim \Diamond A, \sim B \& B \rightarrow \sim \Diamond A, \Diamond C, \Diamond D$

Alcm. fr. 1 PMGF, vv. 96-99: $\sim \Diamond A, \Diamond C, \Diamond D^4$

Mentre in Omero la contrapposizione Muse/poeti ruota attorno al criterio della conoscenza - fra ciò che le Muse sanno per averlo visto e quello che i poeti hanno solo sentito dire -, in Alcmane la differenza fra le Muse e Agesicora consiste nella qualità della voce, fra coloro che hanno una voce divina, e per questo inarrivabile, le Muse, e colei che non può raggiungere questo grado di bellezza perché mortale, Agesicora. Con un pregnante emistichio Omero ricorda a questo proposito come ogni confronto fra uomini e dèi sia vano, poiché gli dèi sono più forti degli uomini (*Il. XXI*, v. 264):

θεοὶ δὲ τε φέρτεροι ἀνδρῶν.

Ancora Omero riporta con grande emozione il motivo per cui il tracio Tamiri, per aver peccato di arroganza nei confronti delle Muse, fu da loro punito con la grave pena del silenzio, della dimenticanza e dell'impossibilità di cantare (*Il. II*, vv. 594-600):

καὶ Δώριον, ἔνθα τε Μοῦσαι
 ἀντόμεναι θάμυριν τὸν Θρήϊκα παῦσαν ἀοιδῆς
 Οἰχαλίηθεν ἰόντα παρ' Εὐρύτου Οἰχαλιῆος·
 στεῦτο γὰρ εὐχόμενος νικησέμεν, εἴ περ ἄν αὐταὶ
 Μοῦσαι ἀείδοιεν, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο·
 αἱ δὲ χολωσάμεναι πηρὸν θέσαν, αὐτὰρ ἀοιδὴν
 θεσπεσίην ἀφέλοντο καὶ ἐκλέλαθον κιθαριστύν·

- 1 Ai vv. 57-59 del *Partenio del Louvre* il coro si esprime in termini ippici: «Agesicora è questa. Dietro, Agido, seconda per bellezza, correrà quale cavallo colassio con l'ibeno» (trad. Neri 2011 p. 98). Cfr Gentili 1976, p. 60.
- 2 Per l'identità Σηρηνίδες = Σειρήνες, epiteto che Alcmane attribuisce alla Μοῦσα anche nel fr. 30 PMGF, vd. West 1967, pp. 1-15, supportato da Calame 1983, p. 346, G. Ferrari 2008, p. 7. Cf. commento ad Alcm. fr. 30 PMGF, p. 136 sgg.
- 3 L'imitazione del canto delle Sirene da parte di coreute è forse uno schema già topico in Pindaro (fr. 94B Maehl., vv. 11-15). Cf. Del Grande 1957, p. 90. Pavese 1992, pp. 92-93, considerando che Agesicora non prende parte attiva all'esecuzione del partenio, ritiene che il confronto riguardi il coro e le Muse, e non Agesicora e le Muse.
- 4 Vd. lo schema esplicativo della *TAVOLA 2*, per il quale ci si è avvalsi del prezioso aiuto del Prof. Mario Alai dell'Università di Urbino, che si tiene a ringraziare.

e Dorio, e lì le Muse
avendo incontrato il trace Tamiri, posero fine al suo canto
a lui che veniva da Ecalia, dalle case dell'eucalio Eurito;
vantandosi assicurava che avrebbe vinto (nel canto), fossero state
le stesse Muse a cantare, le figlie dell'egioco Zeus.
E quelle adiratesi lo fecero mutilo, e il canto
divino gli tolsero e gli fecero dimenticare l'arte della cetra¹.

Questo confronto permette di gettare luce su un principio molto importante della cultura greca arcaica: è possibile paragonare un mortale o un eroe a un dio, per la sua bellezza fisica e per la sua forza, qualità "visive"; non è possibile, ma al contrario è dissacrante, paragonare la voce umana a quella di un dio. Molti sono infatti gli esempi di accostamento fra un mortale e gli dei, limitatamente però alla bellezza e alla prestanza fisica. Eurialo (Hom. *Il.* II, v. 565) è denominato ἰσόθεος φώς certamente nel fisico; la stessa espressione definisce la bellezza di Telemaco, in una scena di risveglio e di vestizione (Hom., *Od.* XX, v. 124); Nestore sembra a Telemaco un «immortale a guardarlo» (*Od.* III, v. 246: ἀθάνατος ... εἰσοράσθαι) così come gli Itacesi guardano a Eurimaco come a un dio (*Od.* XV, v. 520: τὸν ... ἴσα θεῶ ... εἰσορόωσι)². Emblematica è la descrizione di Arete, la moglie di Alcino, a cui il popolo dei Feaci «guarda come a un dio, e la saluta con parole (μῦθος), quando ella passa per la città» (Hom. *Od.* VII, vv. 71-72):

καὶ λαῶν, οἳ μὲν ῥα θεὸν ὥς εἰσορόωντες
δειδέχεται μύθοισιν, ὅτε στείχησ' ἀνὰ ἄστν.

E gli stessi abitanti di Scheria ascoltano Alcino «come un dio», con un accostamento che interessa non la voce, ma la sua autorità sui Feaci (Hom. *Od.* VII, v. 11):

Φαίηκεςσιν ἄνασσε, θεοῦ δ' ὥς δῆμος ἄκουεν·

A ribadire questo concetto è anche Femio, l'aedo che canta per gli dèi e per gli uomini (Hom. *Od.* XXII, v. 346), che nello scongiurare Odisseo di non ucciderlo, elèva al signore di Itaca una *captatio benevolentiae* in cui, fra l'altro, aggiunge (Hom. *Od.* XXII, vv. 348-349):

ἔοικα δέ τοι παραίδειν	e sembro cantare vicino a te
ὥς τε θεῶ·	come vicino a un dio;

in cui il paragone è certamente visivo, e non legato al verbo αἶδω³. Se, dunque, un mortale può essere paragonato, per iperbole, a un dio nell'aspetto, nella prestanza, nell'autorevolezza, e più in generale nell'*immagine* che egli mostra di sé a chi lo vede (cf. anche Sapph. fr. 31 V., v. 1; 44 V., v. 21), un siffatto parallelismo sul piano sonoro-musicale è inconcepibile nella letteratura arcaica. A dimostrare questo principio sono gli stessi versi del *Partenio del Louvre*. Ai vv. 50-58, infatti, il coro celebra lo splendore e la bellezza fisica di Agesicora, su cui proietta l'immagine visiva dei capelli d'oro e del volto d'argento, stilemi tipici della bellezza divina:

- 1 Il riferimento mitologico di Tamiri è inserito, a mo' di *excursus*, in un passo dedicato al regno di Nestore, che giunse a Troia con un contingente di novanta navi (v. 602). All'interno del regno di Nestore, la Messenia, va inserita la città di Dorio, teatro dell'evento mitico, e le altre località precedentemente evocate (v. 594). Cf. il commento al passo di Mirto 2012, p. 790.
- 2 Anche l'Aurora, in *h. Ven.*, v. 218 sgg., rapisce Titono dopo essersi innamorato di lui, che era simile agli dèi (v. 219: ἐπιείκελον ἀθανάτοισι). L'evoluzione stessa del mito, con il disinnamoramento di Aurora per Titono all'apparire dei suoi primi capelli bianchi (v. 228 sgg.) ci fa certi che il suo essere simile agli dèi fosse legato precipuamente legato alle sue caratteristiche fisiche.
- 3 Per l'analisi della costruzione grammaticale di questo verso, e per le sue diverse interpretazioni, cf. Fernández-Galiano-Heubeck 1986, p. 257.

ἢ οὐχ ὀρήης; ὁ μὲν κέλῃς
 Ἐνετικός· ἅ δὲ χαίτα
 τὰς ἐμὰς ἀνεψιᾶς
 Ἀγησιχόρας ἐπανθεί
 χρυσὸς [ὥ]ς ἀκήρατος·
 τό τ' ἀργύριον πρόσωπον,
 διαφάδαν τί τοι λέγω;
 Ἀγησιχόρα μὲν αὐτὰ
 ἅ δὲ δευτέρα πεδ' Ἀγιδῶ τὸ Φείδος
 κτλ.

forse non vedi? Da una parte il cavallo da corsa
 Enetico; dall'altra la chioma
 di mia cugina
 Agesicora fiorisce
 come oro puro;
 e l'argenteo volto,
 apertamente devo rivelarlo?
 Ella è Agesicora;
 mentre seconda a lei è Agido in bellezza
 etc.

Nell'immagine di Agesicora, la cui chioma "fiorisce come oro puro" ed il cui volto è "d'argento", è facile scorgere un riferimento alla ἰσοθεία in senso fisico, della corega¹. Ibico (fr. S151 PMGF, v. 9) attribuisce ad Afrodite la caratteristica della "preziosità visiva", soprattutto dei suoi capelli, con l'epiteto χρυσοέθειρα:

χρυσοέθειραν δι[ι]ὲ Κύπριδα·

riservando, con un evidente criterio tassonomico di bellezza, ad Elena l'epiteto di ξανθή (v. 5)². Agesicora è esaltata dal coro per la sua superiorità estetica di fronte a tutte le altre fanciulle del coro, Agido compresa. Per la corega si usano paragoni molto forti, che ne esaltano la bellezza fisica e quella canora. In questo contesto, accostamenti visivi fra Agesicora e la bellezza divina sono possibili, e molto carichi di enfasi. Ciò che invece il coro *non* può esprimere è un parallelismo fra la voce della corega a quella delle Sirene. La constatazione secondo cui ella non è più melodiosa delle Sirene (vv. 96-97: ἅ δὲ τᾶν Σηρην[ί]δων | ἀοιδότερα μὲν οὐχί) poiché queste sono dee (v. 98: σιᾶ γάρ) sottolinea l'impossibilità che si paragoni, in senso sonoro-corale, la prima alle seconde, per non incorrere nella blasfemia. Nonostante ella sembri poter cantare da sola in luogo di molte (vv. 98-99)³, e superi tutte nella dolcezza del canto – tanto da essere paragonata al cigno che risuona sui flutti dello Xanto –, essendo mortale, Agesicora non può, per motivi anche religiosi, essere accostata alle Sirene-Muse. È possibile pensare che questo *tabù* fosse legato ad una pratica apotropaica e che ciò esorcizzasse eventuali cambiamenti ed inflessioni della voce. Certamente, come mostra il mito di Tamiri, nessun mortale può accostare la propria voce a quella degli dèi. Quest'ordine di idee richiama il fr. 156 V., in cui Saffo elogia un personaggio di sesso femminile, probabilmente una fanciulla, usando per lei il *topos* dell'iperbole⁴. La poetessa, infatti, potrebbe aver

1 L'espressione metaforica "fiorire come oro puro" è certamente legata alla luminosità che accomuna i fiori e l'oro (per la luminosità di quest'ultimo, cf. B. III, v. 17), nonché alla preziosità di entrambi. Per l'uso metaforico del verbo ἐπανθέω, cf. Calame 1983, p. 329. Secondo Silk 1974, p. 136-137 n° 8, il termine χαίτα, che in greco può designare sia la chioma umana sia il crine di cavallo, darebbe continuità al paragone equino iniziato a partire dal v. 46 del partenio. L'esaltazione della bellezza femminile attraverso la sua chioma è ripresa al v. 70, in cui si evocano – senza aggiungere alcun epiteto – i capelli di Nannò. Per l'importanza dei capelli femminili nei versi di Alcmene, cf. fr. 3 col I PMGF, v. 9 ed il commento in Calame 1983 (= fr. 26 Calame), p. 401. Cf. Anche lo studio dell'epiteto ἐρασιπλόκαμος e simili in Wilkinson 2013, p. 277.

2 Riferimenti bibliografici importanti su questo tema in Calame *ibid.*, pp. 401-402. Cf. anche commento a Ibyc. fr. S151 PMGF, vv. 5-7, p. 67 sgg. Non è difficile scorgere anche nel mito di Aurora e Titono dell'*Inno omerico ad Afrodite* (cf. *supra*, p. 3 n° 2) una gerarchia estetica fra l'immutabile brillantezza dell'oro, a cui la dea è associata con l'epiteto χρυσόθρονος (vv. 218, 226), e lo sfiorimento della bellezza e del colore di Titono nel suo perenne invecchiare.

3 Per la difficile interpretazione di questi due versi, molto lacunosi, cf. Calame 1983, p. 347. Nella prospettiva in cui si esaltasse Agesicora e la potenza della sua voce, paragonata a quella di dieci fanciulle, si potrebbe richiamare a supporto Hom. *Il.* V, vv. 784-786, in cui la dea Era grida (ἦϋσε) prendendo le sembianze del magnanimo Stentore dalla voce di bronzo (v. 785: Στέντορι εἰσαμένη μεγαλήτορι χαλκροφώνῳ), che parlava come "altri cinquanta" uomini (v. 786: ὅς τ' ὅσον αὐδῆσασχ' ὅσον ἄλλοι πεντήκοντα).

4 Michele Italico, in *Or. ad Michaellem Oxeitem* ap. Wirth, H 91, 1963, pp. 115 sgg. = T. 194A V., in una lista dei

esaltato la sua bellezza sonora, attraverso l'esaltazione iperbolica della sua voce elogiata come «molto più dolce di quella della πηκτίς»¹, e la sua bellezza fisica, attraverso l'iperbole «più aurea dell'oro»:

πόλυ πᾶκτιδος ἄδυμελεστέρα
χρύσω χρυσοτέρα

Demetrio Falereo cita il frammento (*Eloc.* 162) come esempio di iperbole², mentre Gregorio di Corinto (*In Hermog. Meth.* 13)³ ne fa menzione, insieme ad altre *iuncturae* simili, frequenti nella poesia erotica (di Anacreonte e di Saffo)⁴: γάλακτος λευκοτέρα, ὕδατος ἀπαλωτέρα, πηκτίδων ἔμμελεστέρα, ἵππου γαυροτέρα, ῥόδων ἄβροτέρα, ἱματίου ἑανοῦ μαλακωτέρα, χρυσοῦ τιμιωτέρα. Fra questi accostamenti iperbolici prevalgono i sensi del tatto e della vista, tranne per la *iunctura* πηκτίδων ἔμμελεστέρα. Come si è detto fin qui, era possibile nel periodo arcaico paragonare, esagerando la bellezza fisica a quella divina; per quanto riguarda la voce e il canto, invece, una legge non scritta vietava accostamenti con gli dèi, e ci si limitava, al massimo, a stabilire un confronto con uno strumento, per quanto nobile e melodioso, come la πηκτίς⁵. Nell'accostare una voce umana ad una divina, invece, Alcmane provvede a sottolineare l'inferiorità della prima sulla seconda. Da qui l'*adynaton* del *Partenio del Louvre*. Si ricordi, a questo proposito, lo spessore morale che caratterizzò la figura di Alcmane⁶.

Alla luce di questo studio sull'*adynaton*, infine, si potrebbe anche supporre che il poeta operante a Sparta riconfermi attraverso questo σχῆμα il valore del precetto delfico μηδὲν ἄγαν. Le concezioni etiche ravvisate nel *Partenio* sono apparse affini in molti punti a quelle che comunemente si ritengono nutrite dello spirito di Delfi. Si richiami a questo proposito l'analisi di Janni 1965, vol. I, pp. 90-91:

Alcmane sembra dunque essere stato un autentico portavoce dello spirito delfico, anche in un aspetto che non è tra i più appariscenti e che ha, al contrario, attratto ben poco l'attenzione degli studiosi della poesia arcaica. Intendo l'estensione del principio del μηδὲν ἄγαν alle manifestazioni apparentemente più insignificanti della vita quotidiana e agli atti culturali; (...) la cronologia non si oppone a riconoscere in Alcmane un poeta operante già sotto l'influenza della religiosità che da Delfi diffondeva un complesso di dottrine morali fortemente coerenti, e che già mirava all'egemonia sugli spiriti, ben presto unita a un determinante peso politico. La nostra opinione è oggi ancora quella del Wilamowitz, quando riteneva che massime e culto di Apollo Pizio fossero già diggusi nel VII secolo. (...) Molti aspetti della poesia di Alcmane debbono considerarsi, accanto ai numerosi indizi storici, come un segno dei rapporti fra Delfi e Sparta già nel VII secolo.

Un esempio evidente di questa influenza delfica potrebbe essere, a nostro avviso, anche l'impossibilità, manifestata nell'*adynaton*, che voci umane, per quanto belle e superiori ad altre, vengano messe sullo stesso piano di quelle divine delle Muse-Sirene. La bellezza, e più in particolare la bellezza canora, diviene in questo modo un registro sacrale nel quale il poeta iscrive la sua concezione del mortale e del divino.

paragoni usati da Saffo, attesta che il *topos* qui trattato era riferito ad una fanciulla: ῥόδων δ' ἄβροτῃ παραβάλλουσα [*i.e.* Σαπφώ] τὰς νυμφευομένας παρθένους καὶ τὸ φθέγμα πηκτίδος ἔμμελεστερον ποιούσα.

1 Per gli elementi di dolcezza e di eleganza di cui questo strumento è simbolo, cf. pp. 193-194.

2 L'iperbole "più aurea dell'oro" è ricordata anche in *Eloc.* 127. Demetrio esalta il frammento saffico, ritenendo la poetessa un esempio di stile attraente ed elegante. Cf. Marini 2007, pp. 225, 239.

3 = *Rh. Gr.* VII, 1236, 10 sgg. Walz.

4 Cf. l'apparato a questo frammento nell'edizione Voigt 1971, p. 143.

5 Un confronto diretto fra una voce umana e quella degli dèi è tuttavia possibile. In Hom. *Od.* IX, v. 4, ad esempio, Ulisse definisce Demodoco «simile agli dèi nella voce» (θεοῖσ' ἐναλίγκιος αὐδήν). L'arditezza di questa definizione è tuttavia da mettere in relazione con la diretta ispirazione divina di cui il poeta necessita per la *performance*.

6 A questo proposito, cf. quanto osserva Janni 1965, vol. I, p. 64.

ALLEGORIA

L'allegoria è una metafora continuata, «un'estensione del procedimento metaforico ad una più ampia sfera di pensiero»¹. L'identificazione di questa figura retorica non risale all'antichità². Dal punto di vista della trattatistica aristotelica, infatti, l'allegoria non potrebbe costituire una categoria retorica a sé, ma rientrerebbe piuttosto nella denominazione di εἰκὼν, metafora estesa e che necessita di una spiegazione³. Secondo un'ottica moderna, tuttavia, l'allegoria si distingue dalla similitudine per il suo carattere più criptico, poiché essa affida ad un testo un significato riposto e allusivo, del tutto differente dal contenuto logico delle parole. L'interpretazione in senso allegorico, e più specificamente nel senso di un'allegoria sonoro-musicale, di un passo quale Alcman fr. 1 PMGF, vv. 60-63, è in accordo con la nostra interpretazione generale del *Partenio del Louvre*, come risulta anche dalle diverse schede analitiche ad esso dedicate in questo lavoro⁴.

Alcm. fr. 1 PMGF, vv. 60-63

ταὶ Πεληάδες γὰρ ἄμιν
ὀρθρία φᾶρος φεροίσαις
νύκτα δι' ἀμβροσίαν ἄτε σήριον
ἄστρον ἀνηρομέναι μάχονται⁵.

queste colombe, infatti,
levandosi come l'astro Sirio
nella notte ambrosia combattono con noi
che rechiamo un aratro a Orthria⁶;

1 Guidorizzi-Beta 2000, pp. 16-17.

2 Demetrio (*Eloc.* 99-101), pur non considerando la ἀλληγορία come σχῆμα, si sofferma sull'aspetto "ideologico" di un messaggio allegorico, che per la sua ambiguità bene si adatta, ad esempio, ai contesti misterici. Cf. Marini 2007, pp. 212-213.

3 Cf. Arist. *Rh.* III, 1407a.

4 Vd. pp. XXXVI-XXXVIII.

5 L'iniziale maiuscola del termine Πεληάδες (Page, Davies) dipende dall'interpretazione in chiave astronomica del passo. Discostandocene, consideriamo il termine con iniziale minuscola (πεληάδες = colombe) come in Gentili 1976, p. 61 e in Calame 1983, p. 30. In una posizione di compromesso, Neri 2011, p. 96 edita Πελειάδες traducendo "Colombe" (p. 98), ma intendendole come Pleiadi, «le sette figlie di Atlante e Pleione, tramutate prima in colombe e poi in stelle da Zeus per salvarle da Orione, cf. *schol. Hes. Op.* v. 382, *schol. Arat.* v. 254 sgg.» (p. 270). Dal punto di vista vocalico, gli editori esitano fra Πελειάδες (forma trādita) e Πεληάδες. Entrambe le forme possono trovarsi in Alcmane. Cf., su questo argomento, Pavese 1992, pp. 71-72. Pur accogliendo il testo di Davies 1991^a, p. 26, intendiamo i termini ὀρθρία e σήριον con le lettere maiuscole, concordemente con la nostra interpretazione. Cf., per le medesime scelte testuali, Calame 1983, p. 30, che diverge leggermente da Page e da Davies anche in altri punti (cf., e.g., ἀνηρομέναι). Per una diversa interpretazione di ὀρθρία, come nominativo plurale ὀρθιαί, il cui significato potrebbe anche essere "acute, che si elevano", vd. Cataudella 1972, pp. 37-38.

6 Traduciamo l'aggettivo dimostrativo ταί come riferimento deittico alle metaforiche "colombe", ovvero Agido e Agesicora. Diversamente, Pavese 1992, pp. 74-75 intende ταί nella sua funzione di articolo, considerando

Fonte: P.Louvr. E 3320.

Metro: dimetri trocaici (vv. 60 e 61) + tetrametro dattilico o alcmanio (v. 62) + decasillabo alcaico (v. 63)¹.

È questo uno dei passi più controversi e filologicamente più discussi di tutto il *Partenio del Louvre*. Secondo illustri studiosi (da Gentili 1976, p. 63 a G. Ferrari 2008, p. 87) in questi versi in particolare risiederebbe la chiave interpretativa di tutta l'ode. Dal punto di vista esegetico, i termini *πεληάδες*, *ὄρθρια* e *φαρος*², così come il verbo *μάχομαι*, danno adito a molteplici e concatenati problemi di comprensione del testo. Il confronto con gli scolî A (in margine allo stesso P.Louvr. E 3320) e B (P.Oxy. 2389) può suggerire alcune ipotesi dal punto di vista testuale, senza tuttavia dare soluzioni esegetiche certe. L'autore del primo commentario riporta, almeno riguardo al passo in analisi, l'interpretazione dell'alessandrino Sosifane, che secondo alcuni studiosi merita grande considerazione in virtù della sua *auctoritas*³. In margine al v. 61, con particolare riferimento al termine *φαρος*, il papiro riporta il seguente commento (*Schol. A in marginibus P.Louvr. scripta*, r. 61 sub col., *ad vv. 60seqq. spectantia*, Davies 1991^a, p. 31):

Σωσιφάνης ἄροτρον. ὅτι τὴν Ἀγιδῶ καὶ Ἀγισιχόραν περιστερᾶς εἰκάζουσιν

Sosifane (interpreta) aratro. Poiché paragonano Agido e Agesicora a colombe

Se le due parti di questo scolio derivano dal medesimo autore, Sosifane starebbe chiosando il termine *φαρος*, intendendo *φάρος* = aratro, ed allo stesso tempo chiarirebbe che le coreute paragonano in questi versi Agido e Agesicora a delle colombe⁴. L'aratro, inteso come metafora per la stagione dell'aratura (autunno), potrebbe essere un riferimento puntuale al periodo stagionale nel quale si svolge il partenio⁵. Immaginare in questo contesto un aratro non è del tutto impossibile: le fanciulle potrebbero portare in offerta alla dea Orthria il modellino di un aratro⁶, e l'intero rito iniziatico femminile si inserirebbe in un contesto cosmologico-agricolo. Altri studiosi hanno voluto dare all'intero partenio un'interpretazione in chiave astronomica⁷, intendendo *πεληάδες* non *colombe* ma *Pleiadi*, sulla base dell'affinità fonetica fra i termini *πεληάδες* e *Πλειάδες*⁸. Secondo questa

Πελειάδες nome proprio delle due ragazze (etnico o gentilizio). Page e Davies editano *φᾶρος*, così come Calame 1983, p. 30, che intende *φᾶρος* = velo (p. 333), e Neri 2011, che legge *φᾶρος* e intende «manto» (p. 96).

1 Cf. schema in Gentili-Lomiento 2003, pp. 160-161. Per lo schema e il commento metrico al partenio, cf. Pavese 1992, pp. 5-7.

2 Gli ultimi due termini sono riportati senza accentuazione. Dalla loro interpretazione semantica e grammaticale deriva la scelta degli accenti. Vd. *infra*.

3 Sugli scolî al *Partenio* di Alcmane, cf. Cataudella 1972, pp. 21-41.

4 Sull'identificazione di Agido e Agesicora con le *πεληάδες* pressoché tutta la critica è concorde.

5 Cf. Gentili 1976, pp. 61, 63.

6 Considerata la situazione temporale in cui viene eseguito il rito in cui il coro canta il partenio, è probabile che il termine *ὄρθρια* (letteralmente "mattutina") designi una dea del mattino, forse Orthria-Aotis (Afrodite). Cf. Gentili 1976, pp. 64-65, Neri 2011, p. 98. Per una diversa interpretazione di *ὄρθρια* come nominativo plurale (= "acute, che si elevano" oppure "diritte, in ordine diritto"), vd. Cataudella 1972, pp. 37-39.

7 Cf. lo studio di G. Ferrari 2008. Un ulteriore rimando al campo astronomico può essere letto nei vv. 39-43 dello stesso partenio, in cui il coro "canta la luce di Agido", la quale è paragonata al sole che essa stessa invoca a comparire. Vd. commento ad Alcman fr. 1 PMGF, vv. 39-40, p. 174 sgg.

8 L'affinità fonetica con *Πλειάδες* avrebbe indotto Sosifane a intendere il paragone fra le colombe e le due fanciulle in senso astronomico (cf. Cataudella 1972, p. 27 sgg.). Secondo questa lettura, il coro chiamerebbe Agido e Agesicora *πεληάδες*, alludendo con questo nome al significato di "Pleiadi", e *φαρος* vorrebbe dire "aratro", simbolo della stagione dell'aratura. Questa interpretazione si basa anche sul confronto con Hes. *Op.*, vv. 614-617, in cui si ricorda di dare inizio all'aratura quando le Pleiadi tramontano. Tuttavia, questo stesso passo esiodico, ad un'attenta analisi,

interpretazione, Agido e Agesicora verrebbero dal coro elogiate e paragonate alle Pleiadi. L'interpretazione astronomica del *Partenio del Louvre* presenta non poche difficoltà. La prima incongruenza è insita nel commento di Sosifane. Mentre la sua spiegazione semantica di $\phi\alpha\rho\omicron\varsigma$ = aratro è certa, e confermata anche da una glossa apposta nel papiro (*sup.voc.* $\phi\alpha\rho\omicron\varsigma$: $\alpha\rho\omicron\tau\omicron$), la sua interpretazione del passo è del tutto ignota: non è dato sapere quale valore egli desse al termine aratro, se metaforico o letterale, e non è possibile dedurre dalla sua breve chiosa un'eventuale interpretazione in senso astronomico. D'altra parte, lo scoliaste del papiro, che di Sosifane conosceva quasi certamente l'interpretazione generale del passo, fa seguire alla sua chiosa - non si sa se continuando a riportare l'esegesi di Sosifane o distaccandosene - l'esplicita spiegazione del paragone fra Agido e Agesicora e le colombe. L'interpretazione astronomica si fonda anche sulla supposta identità $\pi\epsilon\lambda\eta\acute{\alpha}\delta\epsilon\varsigma$ = Pleiadi, lettura che appare inadeguata per diverse ragioni, di ordine puramente astronomico, e di tipo stilistico-formale, tenuto anche in considerazione il contesto del passo. Le Pleiadi erano le sette figlie di Atlante e di Pleione. Mentre fuggivano dal terribile cacciatore Orione, furono trasformate in stelle da Zeus¹, e segnavano con il loro sorgere l'inizio della stagione della mietitura, e con il loro tramontare quello dell'aratura². Anche considerando la glossa $\phi\acute{\alpha}\rho\omicron\varsigma$ = $\acute{\alpha}\rho\omicron\tau\rho\omicron\nu$ un valido indizio dell'interpretazione in senso astronomico da parte di Sosifane, sembra difficile che questi possa aver sostenuto un'associazione incongruente proprio dal punto di vista astronomico: se le Pleiadi sono evocate nel loro sorgere nella sfera celeste (cf. $\acute{\alpha}\nu\eta\rho\omicron\mu\acute{\epsilon}\nu\alpha\iota$), il che avviene all'inizio della stagione estiva, quale sarebbe in questo contesto la funzione dell'aratro, che invece simboleggia la stagione autunnale³? Appare più logico intendere $\phi\alpha\rho\omicron\varsigma$ con il significato di "aratro", secondo lo scolio di Sosifane, interpretarlo in senso metaforico (la stagione dell'aratura = l'autunno) e dare al termine $\pi\epsilon\lambda\eta\acute{\alpha}\delta\epsilon\varsigma$ il significato esplicitato dal medesimo commento, ovvero di colombe ($\pi\epsilon\rho\iota\sigma\tau\epsilon\rho\acute{\alpha}\iota$), evitando così improbabili congetture a cui costringe il ricorso alle Pleiadi. Inoltre, dal punto di vista etimologico il termine "Pleiadi" è legato al verbo $\pi\acute{\lambda}\acute{\epsilon}\omega$ = "navigare", in quanto la loro ascesa sanciva anticamente anche l'inizio della stagione propizia alla navigazione. Questo ammasso stellare sorge nella volta celeste notturna in primavera (mese di maggio) e tramonta in autunno (mese di ottobre). L'astro Sirio (citato al v. 62), che è il corpo celeste più luminoso della volta dopo il sole, la luna e Venere, comincia ad essere avvistato (levata eliaca) nelle ore mattutine del periodo estivo più caldo (fra luglio e agosto), ma la costellazione a cui appartiene, quella del Cane Maggiore, è visibile nella volta celeste notturna soltanto fra i mesi di dicembre e di aprile. Se i riferimenti astronomici suggeriti nel *partenio* fossero seguiti alla lettera, ci troveremmo dinnanzi a una associazione improbabile di due corpi celesti, le Pleiadi e Sirio, che in realtà sono presenti in momenti diversi nella volta celeste notturna, e che sorgono e tramontano in tempi differenti dell'anno. Il problema astronomico, *stricto sensu*, riguarda dunque l'impossibile sincronia, nell'atto del sorgere (cf. vv. 62-63: $\acute{\alpha}\tau\epsilon$ $\Sigma\eta\rho\iota\omicron\nu$ | $\acute{\alpha}\sigma\tau\rho\omicron\nu$ $\acute{\alpha}\nu\eta\rho\omicron\mu\acute{\epsilon}\nu\alpha\iota$), di Pleiadi e Sirio in un medesimo cielo notturno⁴. Se anche la lettura astronomica fosse intesa in senso più largo, a prescindere da ogni riferimento specifico e contestuale alla volta celeste, a mo' di confronto poetico e *ad sensum* fra due elementi astronomici, resterebbe un problema

smentisce la tesi "astronomica", proprio perché nei versi di Alcmane le $\Pi\epsilon\lambda\eta\acute{\alpha}\delta\epsilon\varsigma$, ammettendo che si tratti delle Pleiadi, sono dette sorgere e non tramontare. Se un preciso riferimento astronomico-agronomico dovesse esserci, l'oggetto che converrebbe all'occasione sarebbe una falce e non un aratro. Lo stesso Esiodo (*Op.*, vv. 571-573) ricorda infatti che quando la lumaca ($\phi\epsilon\rho\acute{\epsilon}\omicron\iota\kappa\omicron\varsigma$) si arrampica sulle piante - ovvero, all'incirca, a metà maggio (cf. Colonna 1983², p. 283 n° 44) - fuggendo le Pleiadi, è giunto il tempo di affilare le falci (v. 573: $\acute{\alpha}\rho\pi\alpha\varsigma$ $\tau\epsilon$ $\chi\alpha\rho\alpha\sigma\acute{\sigma}\acute{\epsilon}\mu\epsilon\nu\alpha\iota$) per la mietitura.

1 Su questo mito, e sull'origine della sovrapposizione, probabilmente avvenuta in un secondo momento e per assonanza, fra le $\Pi\lambda\eta\acute{\alpha}\delta\epsilon\varsigma$ e le $\pi\epsilon\lambda\epsilon\acute{\iota}\alpha\delta\epsilon\varsigma$ (= $\pi\epsilon\lambda\eta\acute{\alpha}\delta\epsilon\varsigma$), cf. Gantz 1993, pp. 212-218.

2 Cf. Hes. *Op.*, vv. 383-386.

3 Per la trattazione di questa incongruenza, cf. anche Cataudella 1972, p. 36.

4 Diversamente, Neri 2011, p. 270 interpreta il passo come una metaforica «sfida contro le stelle» lanciata dalle coreute alla coppia Agido-Agesicora, con il fine di elogiarle.

evidente di ordine logico¹: intendendo nel testo di Alcmene Πελιάδες = Pleiadi, già metafora per Agido e Agesicora, come sarebbe possibile ammettere il loro paragone con un altro corpo celeste? Se si assume che il coro sta qui accostando Agido ed Agesicora alle Pleiadi, quale senso avrebbe il paragonare le due metaforiche stelle all'astro Sirio? Una così ardita *mise en abîme* (metafora astronomica all'interno di un paragone astronomico) sarebbe particolarmente insolita per la cultura greca arcaica, e troppo complessa per una *performance* orale-aurale². Fra le molte metafore di carattere astronomico nella lirica greca arcaica e tardo-arcaica, si veda a mo' di esempio quella, molto semplice e per questo perspicua, usata da Bacchilide per esaltare lo *splendore* di Automede di Fliunte, vincitore nel pentatlo a Nemea, in *Ep.* IX, vv. 27-29:

πενταέθλοισιν γὰρ ἐνέπρεπεν ὥς
ἄστρων διακρίνει φάη
νυκτὸς διχομηνίδο[ς] εὐφεγγῆς σελάνα·

nel pentatlo infatti si distinse, come
supera le luci degli astri
in una notte di plenilunio la rilucente luna³;

Tornando ai versi di Alcmene, crediamo che non si possa facilmente accogliere il caso più unico che raro di doppia figura retorica astronomica. Pavese 1992, p. 73 sottolinea con acume:

Le Peleïades non possono essere il gruppo delle Pleiadi: poiché la similitudine dev'essere tra termini analoghi di specie diverse, non ha molto senso dire in un paragone che una stella (il gruppo delle Pleiadi) si levi come un'altra stella (Sirio)⁴.

Inoltre, sembra difficile spiegare la presenza del verbo μάχομαι in un'ottica astronomica. Quale sarebbe il senso di un combattimento fra le Pleiadi Agido-Agesicora e le fanciulle del coro? Una interpretazione alternativa dei versi in analisi, e desumibile anche dalla nostra traduzione, è la seguente: le coreute stanno paragonando Agido e Agesicora a delle colombe (Πελιάδες = περιστεραί), esaltando la loro bellezza fisica e soprattutto canora (cf. *infra*)⁵, e instaurando un parallelismo fra la loro luminosità e quella della stella Sirio⁶. Il rito, officiato per Agido, ha come dea protettrice Orthria – il cui nome potrebbe richiamare l'uscita dalla notte (ὀρθρία = mattutina) - a cui le coreute portano in dono un aratro (φάρος). Quest'ultimo oggetto – nelle dimensioni reali o di modellino – rappresenta la stagione dell'aratura, l'autunno, e più metaforicamente l'entrata della fanciulla Agido nel suo tempo preparatorio alla "semina" e alla "fruttificazione". Secondo questa lettura, il coro e Agido-Agesicora eseguirebbero un "combattimento" canoro (cf. μάχομαι), che esalta la superiorità della coppia sacra sulle coreute anche dal punto di vista sonoro (cf. *infra*). L'intero passo si presenta come una allegoria, ovvero come una metafora continuata che ha come centro focale l'accostamento di Agido-Agesicora a delle colombe. L'interpretazione Πελιάδες = colombe è da preferire alla lettura Πελιάδες = Pleiadi, poiché questa è anche l'interpretazione dello scolio antico (cf. *supra*). All'orecchio di un Greco il termine πέλεια poteva essere inteso nell'uno o nell'altro dei due significati, e la distinzione avveniva semplicemente in base al contesto (cf. l'italiano "gallinelle")⁷. Tuttavia, come si è evidenziato, lo studio approfondito del contesto fa

1 A questo problema si aggiungerebbe, poi, il significato del termine φάρος (aratro o velo), la cui interpretazione controversa complicherebbe l'intrico degli elementi astronomici che alcuni studiosi vogliono fare accordare fra loro.

2 Tale figura retorica per così dire "al quadrato" sarebbe più familiare ad una *book-culture* che ad una cultura orale quale quella greca arcaica.

3 Per uno studio di questa *figura* cf. Maehler 1982, II, pp. 156-157, che fa specifico riferimento a Sapph. fr. 96 V., vv. 6-9, in cui non soltanto l'avvicinarsi del sole e della luna, ma anche la superiorità di quest'ultima sulle stelle sono fenomeni descritti con chiarezza, e usati dalla poetessa come metafore subito intuibili e perspicue.

4 Pavese 1992, p. 73. Questa "motivazione logico-formale" dissuade dalla spiegazione in senso astronomico che sembrerebbe proporre lo Scolio B, fr. 6 col. II, rr. 12-18.

5 Agido e Agesicora vengono più volte lodate e paragonate per la loro bellezza fisica e *sonora* a cavalli (dallo zoccolo fragoroso, v. 48, ibeno e colasseo, v. 59), o ad uccelli (la civetta, v. 87, il cigno, v. 101).

6 La luminosità e la bellezza sono intimamente legate. Cf. p. 176.

7 Cf. Bowra 1961, p. 56. Giovanni Pascoli, nella poesia "L'imbrunire" (da *I canti di Castelvecchio* del 1903) descrive

propendere per il significato di "colombe", ed esclude un improbabile e concettoso ricorso alle Pleiadi¹. La metafora delle colombe nel *Partenio del Louvre* risulta funzionale all'esaltazione cultuale e soprattutto musico-corale della coppia Agido-Agesicora. È necessario, a questo punto, ricordare quali erano le diverse connotazioni che un Greco arcaico poteva associare a una colomba, e se un riferimento al suo aspetto sonoro può essere confermato da altri passi. Per designare questo uccello, i Greci usavano i termini πελειάς (o πέλεια) o περιστερὰ². Ateneo (IX, 394d) ricorda che i Dori denominavano πελειάδες una particolare razza di colombe³, che solitamente venivano designate con il termine περιστερὰί. È possibile affermare, con Pavese 1992, p. 72, che «al di là della differenza di specie, πέλεια è parola poetica mentre περιστερὰ è piuttosto prosastica». Presso i Greci, le colombe avevano un valore sacrale molto importante. È nota la loro presenza in particolare nella sfera cultuale di Afrodite. La loro evocazione, e forse la presenza di alcuni esemplari di colombe al rito, sarebbe dunque pienamente giustificata dal contesto erotico del partenio⁴. Da un'analisi delle fonti omeriche si desume che la colomba attirava l'attenzione dei Greci per la sua forma elegante, oltre che per il suo carattere timoroso: la coppa d'oro dalla quale beve Nestore, definita bellissima, «era adorna di borchie dorate, aveva quattro anse, e attorno a ciascuna di esse si pascevano duplici colombe d'oro (δοιὰ δὲ πελειάδες ... χρύσειαι), ed aveva due sostegni» (Hom. *Il.* XI, vv. 632-635); in una irridente scena di "lite familiare", fuggendo da Era che ha preso a picchiarla e a rimproverarla, Artemide si divincola «come una colomba (πέλεια) che vola via dal falco verso una cava roccia, sua tana; non era destino che fosse presa» (*Il.* XXI, vv. 493-495); sorte più infelice ha invece la colomba (πέλειαν) che, catturata dal falcone volato alla destra di Telemaco, viene spennata dal suo predatore (*Od.* XV, vv. 525-528); in una prova di destrezza nell'arco, Achille lega ad una corda sottile una trepida colomba (τρήρωνα πέλειαν) perché chi la colga in pieno porti a casa il premio di dieci bipenni, e chi invece prenda la corda, mancando l'uccello, riporti un premio inferiore di dieci accette (*Il.* XXIII, vv. 850-858); subito dopo aver oltrepassato le Sirene, ad Ulisse ed ai suoi compagni si presenteranno, secondo le parole di Circe, due possibili rotte da seguire, la prima delle quali è ostacolata dalle cosiddette rupi "erranti", attraverso cui non passano indenni neanche le timorose colombe (πέλειαι τρήρωνες) «che portano l'ambrosia al padre Zeus» (*Od.* XII, vv. 61-63). Questi passi esprimono implicitamente le idee che i Greci arcaici associavano all'animale *colomba*. Essa è simbolo di bellezza formale, tanto da essere inserita come elemento iconografico nella coppa di Nestore, ed è ritenuta preda non soltanto di uccelli rapaci, ma anche di uomini, come dimostra l'episodio della gara nell'arco. Tale ruolo di "preda" le avrà anche affibbiato l'epiteto di τρήρων⁵. Dal punto di vista mitologico, infine, la colomba è legata a Zeus, a cui

la volta celeste notturna (vv. 11-16): «sette case nel tacito borgo, | sette Pleiadi un poco più su. | Case nere: bianche gallinelle! | Case sparse: Sirio, Algol, Arturo! | Una stella od un gruppo di stelle | per ogni uomo o per ogni tribù».

- 1 Calame 1977^b, pp. 74-77 vede riuniti nella metafora delle colombe l'elemento astronomico, insieme a quello antropologico del mito delle Pleiadi, e il riferimento alle colombe con l'insieme delle sue denotazioni (ma non quella sonoro-musicale).
- 2 Il termine περιστερὰ non è attestato in Omero né nella lirica arcaica, ma lo si registra a partire dal V secolo, come in Hdt. I, 138, 2; Ar. *Av.*, v. 302; Xen. *An.* I, 4, 9. Cf. anche S. fr. 866 Radt, e la chiosa in Hsch. s.v. Πέλειαι· περιστερὰί. καὶ αἱ ἐν [ε]Δωδώνη θεσπίζουσαι μάντις, n° 1306, III, p. 63 Hansen. Per una trattazione completa di questo uccello, vd. Thompson 1936, pp. 225-230.
- 3 Probabilmente dal colore nero, secondo Artist. *HA* (544b) ed Hsch. s.v. Πέλειαι.
- 4 Cf. Gentili 1976, p. 63, che inoltre intende φάρος = aratro, simbolo della fecondità procreativa, offerta votiva di vincolo coniugale (omoerotico). Tsantsanoglou 2012, p. 63 sgg. sostiene l'interpretazione di πεληάδες = colombe, ricordando che questo era anche il parere di Wilamowitz 1897, p. 256 e corroborandola con l'analisi dello scolio B, fr. 6, col. II, ma attribuendo a questo termine un valore di diminutivo-vezzeggiativo (in virtù della terminazione in -άς -άδος in particolare per nomi di animali), a μάχονται un valore assoluto (con una competizione interna fra Agido e Agesicora, e non fra queste ed il coro) ed interpretando ἄμιν come dativo etico. Secondo Tsantsanoglou si dovrebbe dunque intendere: «i nostri piccioncini combattono» per chi delle due debba essere considerata la più bella.
- 5 Cf. le τρήρωνες πέλειαι in Hom. *Il.* V, v. 778 (in paragone con le dèe Era e Atena in battaglia) e XXII, v. 140 (in cui la colomba, in una similitudine, è inseguita ed afferrata da un falco).

porterebbe in nutrimento l'ambrosia. Il riferimento odissiaco sembra essere quello più importante ai fini dell'individuazione del valore sonoro della colomba, a cui farebbe riferimento la metafora del *Partenio del Louvre*. Nella predizione di Circe a Ulisse, l'evocazione delle Sirene è seguita a breve distanza dalla descrizione delle "Rupi erranti" e delle colombe. Non è assurdo pensare che, poste a così poca distanza l'una dall'altra, in uno dei passi omerici più famosi, queste due figure si siano influenzate a livello dell'immaginario collettivo greco. Le Sirene, il cui elemento precipuo in Omero è la voce ammaliante (*Od.* XII, vv. 37-54), potrebbero aver implicitamente esaltato il valore sonoro delle colombe, il cui verso è di per sé dolce e suadente; le colombe potrebbero invece aver fatto prevalere la loro forma elegante, influenzando la stessa iconografia della Sirena. Si vedano a questo proposito i numerosi esemplari di iconografia vascolare e di coroplastica che mostrano questo "matrimonio imaginifico" fra la Sirena e la colomba, ed in particolare la lucerna di VI-V secolo proveniente dal Museo Archeologico Regionale di Gela (*TAVOLA 3*)¹. L'atteggiamento di Zeus nei confronti delle colombe palesa un suo rapporto preferenziale con questi animali. In *Hom. Od.* XII vv. 64-65, infatti, il poeta ricorda che alcune colombe muoiono nell'attraversamento delle "rupi erranti", schiantandosi contro la superficie levigata degli scogli mobili, e che il padre degli dèi provvede a ripristinare il numero mandandone altre sulla terra². Per gettare luce sul legame sacrale che legava Zeus alle colombe, e insieme sull'importanza che questi uccelli, con il loro verso, ebbero nella Grecia arcaica, è utile ricordare il passo in cui Erodoto spiega le dinamiche della fondazione dei due santuari di Zeus a Dodona e in Libia. In II, 54 lo storico greco riporta la spiegazione che i sacerdoti egizi davano alla duplice nascita del culto oracolare di Zeus in Grecia e in Libia: i Fenici avrebbero rapito due donne dal santuario di Zeus che si trovava a Tebe d'Egitto; ne avrebbero poi venduta una in Libia, l'altra in Grecia, e queste donne sarebbero state le prime a fondare sedi oracolari presso i due popoli. Lo storico prosegue dando, in II, 55, la versione delle sacerdotesse di Dodona:

τάδε δὲ Δωδωναίων φασὶ αἱ προμάντιες· δύο πελειάδας μελαίνας ἐκ Θηβῶν τῶν Αἰγυπτίων ἀναπαμένους τὴν μὲν αὐτέων ἐς Λιβύην, τὴν δὲ παρὰ σφέας ἀπικέσθαι. ἰζομένην δέ μιν ἐπὶ φηγὸν αὐδάσασθαι φωνῇ ἀνθρωπίνῃ, ὥς χρὸν εἶη μαντήιον αὐτόθι Διὸς γενέσθαι, καὶ αὐτοὺς ὑπολαβεῖν θεῖον εἶναι τὸ ἐπαγγελλόμενον αὐτοῖσι καὶ σφέας ἐκ τούτου ποιῆσαι.

questo, invece, dicevano le profetesse di Dodona: due colombe nere, alzandosi in volo da Tebe d'Egitto, giunsero una delle due in Libia, l'altra presso di loro. E che questa, posandosi su una quercia, disse con voce umana che proprio in quel luogo vi dovesse essere un oracolo di Zeus, e quelli capirono che quanto era stato loro annunciato era cosa divina, e agirono di conseguenza.

Così anche in Libia, la seconda colomba ordinò di fondare un oracolo di Ammone, dio che, ricorda lo stesso Erodoto, coincide con Zeus. In II, 56 Erodoto illustra la sua opinione, dando, nei fatti, ragione alla versione "umana" delle sacerdotesse. Lo storico immagina che la sacerdotessa, giunta a Dodona, memore del suo culto d'origine in Egitto, dapprima innalzò un santuario (ἱρὸν Διός), e che in un secondo momento, dopo aver imparato la lingua greca, istituì l'oracolo (ἐκ δὲ τούτου χρηστήριον κατηγήσατο, ἐπεῖτε συνέλαβε τὴν Ἑλλάδα γλῶσσαν). In II, 57 lo storico tiene a spiegare, con "moderna" lucidità, l'origine della versione "animale"³:

πελειάδες δέ μοι δοκέουσι κληθῆναι πρὸς Δωδωναίων ἐπὶ τοῦδε αἱ γυναῖκες, διότι βάρβαροι ἦσαν, ἐδόκεον δέ σφι ὁμοίως ὄρνισι φθέγγεσθαι. μετὰ δὲ χρόνον τὴν πελειάδα ἀνθρωπινή φωνῇ αὐδάσασθαι λέγουσι, ἐπεῖτε συνετά σφι ἡῦδα ἡ γυνή· ἕως δὲ ἐβαρβάριζε, ὄρνιθος τρόπον ἐδόκεέ σφι φθέγγεσθαι, ἐπεὶ τῷ τρόπῳ ἃν πελειάς γε ἀνθρωπινή φωνῇ φθέγγαιτο; μέλαιναν δὲ λέγοντες εἶναι τὴν πελειάδα σημαίνουσι, ὅτι Αἰγυπτίη ἡ γυνή ἦν.

1 Altri esemplari simili di coroplastica si trovano nei musei di Palermo e di Selinunte. Cf. Gasparri 2014, pp. 83-84.

2 Il passo, alquanto enigmantico, è discusso da Heubeck 1983, p. 316.

3 Cf. il commento all'intero passo di Lloyd 1996³, pp. 276-277, che sottolinea come in questo caso «l'atteggiamento di Erodoto è intransigentemente razionalistico».

a me sembra che le donne furono chiamate colombe presso i Dodonî per questo motivo: perché erano barbare, e a loro sembrava che emettessero suoni come uccelli. Dicono che con il tempo la colomba parlò con voce umana, e quindi la donna parlava con loro in maniera comprensibile. Finché parlava barbaro, sembrava loro che emettesse suoni come un uccello, giacché in che modo avrebbe potuto una colomba emettere voce umana? E dicendo che la colomba era nera, intendono che la donna era egiziana.

Se leggiamo questo passo ricordando la poetica di Alcmane, improntata sull'ispirazione degli uccelli (fr. 39 e 40 PMGF)¹, in qualunque modo la si voglia intendere, la versione "irrazionale" scartata da Erodoto sembra derivare dal medesimo sostrato culturale in cui operò il poeta del partenio. Lo storico, inoltre, potrebbe essere stato influenzato dall'associazione barbaro-uccello che fece il suo ingresso nella letteratura di V secolo – almeno secondo quanto ci è possibile verificare – con l'*Agamennone* di Eschilo (vv. 1050-1051, in cui Clitemnestra paragona la voce barbara di Cassandra a quella di una rondine)², cristallizzandosi in un vero e proprio *cliché* letterario. Dal racconto di Erodoto possiamo desumere che in epoca molto remota i Greci ebbero per il suono delle colombe, oltre che per la loro forma, un'attenzione speciale, al punto da poter ritenere questo uccello messaggero di un messaggio divino che, fra l'altro, avrebbe permesso lo sviluppo dell'istituzione oracolare in seno al culto di Zeus a Dodona. Altre due fonti, una di epoca classica (Aristofane) l'altra di età severiana (Oppiano di Apamea), testimoniano l'attenzione che gli antichi rivolsero al tubare delle colombe, inteso non dal punto di vista simbolico (o metaforico) come nel passo erodoteo, bensì nelle sue caratteristiche materiali ed estetico-sonore. In quella enciclopedia ornitologica che è la commedia degli *Uccelli*, Aristofane fornisce molti riferimenti alle diverse specie di uccelli, sovente caratterizzandoli secondo la visione che egli ed il suo pubblico ne traevano dalla vita quotidiana, seppur attraverso la *detorsio* tipica della commedia. Al v. 1072 sgg. il capo del I semicoro, in un proclama che parodia i decreti ateniesi di messa a bando di alcuni cittadini colpevoli di gravi reati, annuncia che sarà premiato chi catturerà, vivo o morto, "Filocrate della terra dei Passeri"³, il quale, insieme a reati perpetrati ai danni di fringuelli, tordi e merli (vv. 1079-1081), è accusato ai vv. 1082-1083 di agire ai danni delle colombe:

τὰς περιστερὰς θ' ὁμοίως συλλαβὼν εἴρξας ἔχει,
καπαναγκάζει παλεύειν δεδεμέναις ἐν δικτύῳ.

similmente, catturando le colombe, le tiene rinchiuso,
e, imprigionate in una rete, le costringe a fungere da richiamo.

A prescindere dalla finzione letteraria attraverso la quale Aristofane proietta nella società ornitologica caratteristiche ed elementi che evocano la situazione politica ateniese del suo tempo, l'immagine delle colombe deve essere stata perspicua al pubblico ateniese, e familiare a chiunque fosse andato almeno una volta a caccia di uccelli. Usare suoni per attirare volatili è una pratica ancora oggi invalsa fra i cacciatori⁴. Il passo di Aristofane descrive l'utilizzo delle colombe come esca: il loro tubare fungeva da richiamo, grazie alla dolcezza della loro φωνή, e ciò è spiegato anche dagli scolî agli *Uccelli*. Gli *Scholia Vetera in Ar. Aves 1083a-b* (II, 3, pp. 166-167 Holwerda), infatti, ricordano che si usava accecare un uccello e legarlo ad una rete affinché potesse richiamare con la sua voce (ὅπως τῇ φωνῇ προσκαλοῖτο) i proprî simili (1083a. α. e β.). Il verbo tecnico per questo procedimento era παλεύειν (1083a. α.) e questa pratica riguardava le colombe o i colombi selvatici, chiamati anche palombi (1083b. α.). Nel suo poema esametrico sull'arte venatoria (*Cynegetica*), anche Oppiano di Apamea (III sec. d.C.) attribuisce alla colomba (πέλεια) un epiteto che specifica la

1 Cf. pp. 35, 139.

2 Cf. Fraenkel 1978⁴, p. 477, che ricorda anche il passo erodoteo.

3 Questa traduzione del sintagma Φιλογράτης ὁ Στρούθιος è di Mastromarco-Totaro 2006, p. 235.

4 Si pensi ai molti tipi di fischietto da richiamo per uccelli.

qualità sonora del suo verso: con βαρύφθογγος (C. III, v. 116) infatti, il poeta ricorda il tono grave tipico della colomba, ben presente nell'*orecchio mentale* del suo uditorio tanto uso alle *venationes*. Alla luce di questi passi, il valore di πεληάδες-colombe attribuito metaforicamente ad Agido e Agesicora dal coro appare del tutto perspicuo. Il participio ἀφηρομένοι, forma dialettale del verbo ἀείρωμαι = "levarsi"¹, bene si adatta all'immagine di colombe che "spiccano il volo" per distinguersi dal coro, al quale si contrappongono in un contrasto corale (orchestico e canoro)². Come è già stato accennato, il verbo μάχομαι implica una tenzone fra le due soliste ed il coro delle restanti fanciulle³. A supporto del valore metaforico di questa "contesa sonora" basterà ricordare che μάχομαι occorre in Hom. II. I, v. 304 per designare il contrasto verbale fra Achille ed Agamennone, sottolineato da riferimenti metaforici a una vera e propria battaglia (ὦς τῷ γ' ἀντιβίοισι μαχεσσαμένω ἐπέεσσιν)⁴ per la contesa sulle schiave che apre il poema omerico⁵. È possibile immaginare che, nel corso del cerimoniale, il duetto ed il coro si scambino versi in maniera responsoriale – o in ogni caso in modo tale da distinguere i due ruoli orchestico-coralì⁶ –, procedendo verso la statua della dea del mattino (Orthria). A lei le coreute portano in dono un aratro (cf. φάρος), metafora della preparazione alla "semina" nella nuova vita di Agido, che votandosi a Orthria chiede di uscire (di volare via?) dalla *notte* della fanciullezza per entrare nel *mattino* della sua nuova vita da donna. La bellezza della voce delle colombe Agido e Agesicora si contrappone così al resto del coro: nella *performance* la corega e la fanciulla protagonista mostrano la loro superiorità nel confronto canoro con il coro, stabilendo la loro supremazia e la loro eccellenza in un metaforico "combattimento" orchestico-corale. Si richiami, infine, il mito delle colombe che, secondo Omero (cf. *supra*, Od. XII, v. 63), avrebbero portato l'ambrosia a Zeus. Questo particolare è del tutto compatibile con la metafora di Agido-Agesicora chiamate "colombe". Il *tertium comparationis*, in questa figura retorica, è rappresentato dalla bellezza fisica e dalla meno evidente bellezza nel canto. A questi punti in comune si aggiungano la capacità di "volare", ovvero di involarsi negli schemi orchestici così come le colombe prendono il volo, e la loro funzione sacrale e di legame con il divino, anche in virtù delle particolari connotazioni della loro voce (vd. Hdt. II, 55-57). Tutti questi elementi aderiscono alla nostra ricostruzione del contesto performativo. I sensi sollecitati, fisici e mentali, sono in questo caso, principalmente, la vista e l'udito, ai quali potrebbe aggiungersi il gusto. Pavese 1992, pp. 77-78, infatti, rimettendo in discussione l'autorità del commento papiraceo, esclude che possa esservi un riferimento all'aratro (φάρος) e preferisce invece la lezione φᾶρος, da accogliere nel suo

1 Cf. Calame 1983, p. 334.

2 Questo participio è invece interpretato con valore astronomico ("levarsi nella volta celeste") dagli studiosi che intendono πεληάδες come Pleiadi. Cf. G.Ferrari 2008, p. 87 sgg.

3 Gentili 1976, p. 66 interpreta il passo – ed il verbo μάχομαι – in chiave erotica: le fanciulle combatterebbero «nell'ultimo tentativo di staccare Agido da Agesicora (...). Alla frustrazione di ogni speranza fa seguito il lenimento della loro pena; Aotis-Afrotite le soccorre, proprio perché la celebrazione del vincolo nuziale tra Agesicora e Agido rende illegittima ed esclude ogni ulteriore ambizione amorosa». Similmente, Pavese 1992, pp. 81-83 intende la "battaglia" fra le Peleides e il coro in senso amoroso. Conforta invece la nostra esegesi, seppur con una certa differenza di impostazione, Campbell 1982, pp. 205, 207: due cori si contenderebbero il trofeo di un concorso canoro, orchestico ed estetico, e in questa chiave si spiegherebbe l'impiego del verbo μάχομαι.

4 Cf. Giordano 2010, p. 178: «l'idea di polarità dualistica è rafforzata da ἀντιβίοισι, ancora una volta con ἀντι, che icasticamente ripropone un duello di parole (μαχεσσαμένω ἐπέεσσιν) uno di fronte all'altro, "opponendo forza a forza". L'espressione ἀντιβίοισι ἐπέεσσιν è ripresa dallo stesso Agamennone in 2, 379, in cui egli ammette peraltro di aver iniziato la contesa, a suo stesso detrimento. L'aggettivo ἀντίβιος, così come l'avverbio ἀντιβίην, è usato in tutti gli altri casi nel contesto della battaglia».

5 Un'altra "contesa verbale" (segnalata dal verbo ἐπώνυμι) è segnalata da Ferrari 2007, p. 32, nella sua ricostruzione papiracea, corredata di integrazioni, dei frammenti saffici 70 + 75a + 68a + 68b + 69 (cf. Puglia 2007), ed in particolare al v. A 4. A quest'ordine di idee appartiene anche la contesa fra Eschilo ed Euripide nelle *Rane* aristofanee, in cui lo scontro per definire il miglior tragediografo da riportare in vita ruota attorno alle parole, ai prologhi e ai μέλη dei due tragediografi. Si veda, a questo proposito, il v. 878 ed in particolare il verbo ἀντιλογέω.

6 L'opposizione fra Agido-Agesicora ed il coro potrebbe riguardare, insieme all'espressione canora, anche gli schemi orchestici.

significato di "focaccia sacra". Quest'ultima accezione di φᾶρος, attestata nelle forme ionico-attiche φῆρον, φῆρος o φῆρ in alcune fonti antiche (come Hdn. I, 385, 5: φῆρον βρώμα θεῶν) e nel lessico di Esichio (s.v. Φῆρος, n° 363, IV, p. 156 Hansen-Cunningham), sembra essere del tutto confacente al contesto del *Partenio del Louvre*, in cui è richiamata l'ambrosia, nutrimento divino. Sebbene l'interpretazione da noi adottata (φάρος = aratro) sia differente, e forse più fiduciosa del commento papiraceo analizzato, riteniamo interessante approfondire la proposta esegetica di Pavese, secondo cui le fanciulle del coro porterebbero in processione una focaccia (φᾶρος) alla dea del mattino. Questa offerta rituale potrebbe essere affidata ad Agido e Agesicora, come lascerebbero intendere i successivi versi del *Partenio del Louvre* (vv. 78-83):

οὐ γὰρ ἂ κ[α]λλίσφυρος
 Ἄγησιχ[ό]ρ[α] πᾶρ' αὐτέϊ,
 Ἄγιδοι αρμένει
 θωστήρ[ι]α τ' ἄμ' ἐπαινεί.
 ἀλλὰ τᾶν [...] σιὸν
 δέξασθε· [σι]ῶν γὰρ ἄνα
 καὶ τέλος¹.

infatti colei dalle belle caviglie
 Agesicora, non è qui,
 ma resta vicino ad Agido
 e loda il banchetto.
 Ma di queste [...] dèi
 accogliete; degli dèi è infatti il compimento
 e il termine;

L'elemento del banchetto sacro porrebbe in rilievo l'aspetto olfattivo-gustativo del *Partenio del Louvre*, e troverebbe validi confronti in altri frammenti di Alcmane, come ricordato da Pavese 1992, pp. 53-54:

Nel fr. 94 P. [*idem* in PMGF, n.d.a.] = 132 C. Θριδακίσκας τε καὶ κριβανωτός (acc. breve codd.) sono nominate certe focacce a forma di mammella, che erano usate nei pasti delle donne e che le coreute usavano portare in giro, quando stavano per cantare l'encomio composto per la ragazza (Sosibio 595 F 6 nel terso libro περὶ Ἀλκμᾶνος ap. Athen. 114F s., 646a). La notizia è più interessante di quanto a prima vista possa sembrare. Le ragazze che stavano per cantare il partenio portavano in giro ritualmente certe focacce a forma di mammella, a quanto pare prima di iniziare la danza. Le focacce erano consumate nei *syssitia* femminili, cioè le focacce erano un contributo che le ragazze offrivano alle donne più anziane. Ciò può esser combinato col *Partenio* 61 φᾶρος φεροίσαις², 81 θωστήρ[ι]α τ' ἄμ' ἐπαινεί: Hagesichora approva i nostri pasti rituali, cioè ella trova buoni i nostri (contributi ai) pasti rituali.

Non riesce difficile immaginare che agli dèi il coro chiedesse di accogliere benevolmente, insieme alle preghiere, anche vivande rituali che il coro avrebbe riposto nelle mani della corega Agesicora –

1 Πάρ' αὐτέϊ = πάρεστι (v. 79). Calame 1983, p. 340 tenta di ricostruire la disposizione spaziale di Agido e Agesicora, risolvendo che «il est en tout cas certain que Hagésichora et Agido ne sont pas éloignées des choreutes». L'integrazione [δὲ π]αρμένει (Canini) al v. 80 è da preferire, anche paleograficamente, a ἵκτ[α]ρ μένει (Blass). Cf. Calame 1983, pp. 340-341. Il termine dorico θωστήριον (cf. v. 81) è da connettere con il verbo θῶμαι = banchettare. Si veda Hsch. s.v. Θωστήρια, n° 1025, II, p. 340 Latte, e soprattutto EM 461, 1 Gaisford. Cf. Pavese 1992, p. 89, e la sua traduzione a p. 9 dei vv. 78-81 «Ché la bella Hagesichora non è qui, ma sta vicino ad Agido e approva le nostre offerte ai pasti rituali». Diversamente, Calame 1983, p. 341 intende il medesimo termine con il significato di "festa" o "rito". La lacuna al v. 82 è stata colmata con [εὐ]χὰς (Blass), ritenuta verisimile da Davies 1991^a, p. 28. Cf., a supporto di questa integrazione, Calame 1983, p. 341.

2 Il termine φᾶρος è inteso come "pane sacro", "alimento" da Pavese 1992, pp. 8 (trad.), 77-78 (comm.).

che elogerebbe il gesto - e della laudanda Agido. La coppia rituale potrebbe aver portato le focacce all'altare, perché fossero gradite alla dea destinataria del rito (*i.e.* Orthria, v. 61, chiamata Aotis al v. 87). In questo senso, le due *colombe* avrebbero potuto ricordare quelle che portarono a Zeus il nutrimento divino. La proposta di Pavese, che non ha trovato seguito nella critica successiva, merita attenzione e va considerata una valida ipotesi di lavoro per quanto riguarda la scelta testuale ed esegetica del termine φάρος.

ANAFORA

L'anafora è la ripetizione iniziale di uno o di più elementi all'interno di segmenti successivi di un testo (*cola*, versi, proposizioni). Tale figura retorica, chiamata anche ἐπαναφορά o *repetitio* dagli antichi¹, serve a ribadire con il potere della ripetizione ravvicinata di termini, un concetto o un'immagine a cui il poeta vuole dare rilievo.

Alcm. fr. 14a PMGF

Μῶσ' ἄγε, Μῶσα λίγηα πολυμμελές
αἶεν ἀοιδὲ μέλος
νεοχμὸν ἄρχε παρσένοις ἀείδην²

Orsù, Musa, Musa penetrante, dalle molte melodie,
eterna cantatrice, una melodia
nuova comincia a cantare per le vergini

Fonte: Syrian. in *Hermog.* I. 61.14 Robe (cf. Davies 1991^a, p. 69).

Metro: alcmanio + *hemiepes* + trimetro giambico catalettico³.

Altre figure retoriche attive: figure etimologiche (in πολυμμελές ... μέλος e in ἀοιδὲ ... ἀείδην), epiteto doppio.

Questo frammento proviene dal primo libro di partenî dell'edizione alessandrina di Alcmane⁴. Secondo Calame 1983, p. 349, si tratta di un *incipit* epicletico con cui l'io poetico inviterebbe le Muse a cantare direttamente per bocca delle coreute. Come in questi versi, così anche nei fr. 27 e 28 PMGF Alcmane ricorre all'invocazione diretta della Μῶσα, figlia di Zeus e dalla bella voce (cf. καλλιόπα in fr. 27 PMGF)⁵. Secondo Calame 1983, p. 393, anche il P.Oxy. 2387 (fr. 3, col. I PMGF,

1 Cf. Lausberg pp. 318-319.

2 Calame 1983, pp. 49, 350-351 legge αἰενάοιδε, poiché nella lingua greca non è attestato l'uso di avverbo accordato con un sostantivo (come sarebbe in αἶεν ἀοιδέ). La formazione dell'*hapax* αἰενάοιδε, aggettivo composto da αἶεν e ἀοιδός, sarebbe invece giustificato da altri modelli aggettivali, come αἰένυπνος.

3 Cf. Gentili-Catenacci 2007, p. 241.

4 Cf. Page 1983⁴, p. 34, Campbell 1982, p. 215.

5 Cf. l'invocazione alla Musa in Stesich. fr. 240 PMGF: δεῦρ' ἄγε Καλλιόπεια λίγεια, pp. 51-53.

v. 1) riporterebbe un'invocazione alle Muse, chiamate Ὀλυμπιάδες, epiteto usato sia da Omero sia da Esiodo per queste divinità (*Il.* II, v. 491, *Th.* v. 25), poiché abitano il monte Olimpo (*Hom.* *Il.* II, v. 484). L'invocazione iniziale alla Musa, insieme al verbo ἄρχειν, ricondurrebbe ad una funzione proemiale di questi versi, a cui sarebbe seguita la vera e propria οἶμη. A prescindere da chi lo intonasse - il poeta (o il corifeo), o ancora il coro -, questo *incipit* ricorda che il delicato momento iniziale di ogni *performance*, quello in cui la memoria riveste un ruolo fondamentale nel suggerire il ritmo e le trame dei versi, è intimamente legato alle stesse figlie di Μνημοσύνη¹, o ad ogni modo ad una divinità che tutto conosce².

L'accumulazione degli epiteti πολυμμελής e αἰδός definisce il ruolo teogonico della figlia di Mnemosyne³: le sue melodie suonano penetranti (λιγύς)⁴, ma anche varie (πολυ-μελος)⁵ a coloro che le ascoltano; ella è un'eterna (αἰέν) cantatrice, l' αἰδός per eccellenza⁶. In questi versi la combinazione fra anafora (Μῶσα ... Μῶσα), e i richiami etimologici πολυμμελής e μέλος da una parte⁷, e αἰδός e αἰείδεν dall'altra, creano un ritmo che con il piacere della ripetizione restituisce all'uditorio l'essenza delle Muse, dee del μέλος, della τέρψις e del μῦθος, sempre pronte ad ispirare un canto nuovo e dolce⁸. Questa struttura compositiva a ripetizione – quasi, diremmo, "a eco"-, tradisce a nostro avviso il processo di composizione orale dei canti di Alcmane, affidati soltanto in un secondo momento al supporto scritto⁹: «l'eco è qualcosa che l'orecchio del cantore e quello dell'uditorio sono addestrati ad attendersi. La sua utilità mnemonica favorisce il ricorso all'anticipazione. Della seconda ricorrenza possiamo dire che essa riecheggia la prima, o, della prima, che essa annuncia la seconda»¹⁰.

Infine, l'espressione μέλος αἰείδεν costituisce un buon esempio di come ai poeti arcaici, ed al loro uditorio, non ostasse la ridondanza fonica e semantica del tessuto verbale, sebbene la ripetizione possa apparire alla sensibilità moderna un appesantimento pleonastico e quasi fastidioso del testo. È facile trovare nei lirici arcaici, oltre che in Omero e in Esiodo, espressioni come quella adottata da Alcmane: ὕμνον αἰείδεν (*Hes. Op.*, v. 662), ὕμνῳ μέλος (*Alcm. fr.* 3 col. I PMGF, v. 5), δαμώματα ... ὕμνῳ Φρύγιον μέλος † ἐξευρόντα † (*Stesich. fr.* 212 PMGF), αἰδον μέλος ἄγν[ον] (*Sapph. fr.*

1 Questo fr. di Alcmane è ricordato da Aloni 1992, p. 117 (14a PMGF = fr. 4 Calame), nella sua trattazione dei versi arcaici con funzione proemiale.

2 Cf. *Alcm. fr.* 29 PMGF, in cui l'"io poetico", nella fase iniziale di un'ode (anche se non proprio al primo verso) esprime la volontà di cantare cominciando da Zeus.

3 Contrariamente a quanto si evince dai fr. 27 e 28 PMGF, Diodoro Siculo IV, 7, 1 ricorda che secondo il poeta Alcmane le Muse nacquero dall'unione fra Uranio e Gea.

4 Aggettivo riferito alla voce delle Muse in *Alcm. fr.* 30 PMGF, in *Stesich. fr.* 240, 278 PMGF, in *Pi. fr.* 32, 52 Maehl., oltre che in *Hom. Od.* XXIV, v. 62; *h.Hom.* XIV, v. 2. Cf. Calame 1983, p. 350.

5 La pluralità di suoni o di canti è un valore, sia positivo che negativo, ricorrente nella formazione lessicale della cultura greca arcaica. Si vedano altri esempi: πολυηχέα φωνήν (*Hom. Od.* XIX, v. 521), δῆριν πολύυμνον (*Ibyc. fr.* 282 PMGF, v. 6), τῇ πολυκρότῃ | σὺν Γαστροδῶρῳ (*Anacr. fr.* 427 PMG = 48 Gentili, vv. 2-3), πολύυμνος (*Anacr. fr.* 446 PMG = 165 Gentili), ἀηδόνες πολυκῳτίλοι (*Simon. fr.* 586 PMG), πολύχορδος αὐλός (*fr. adesp.* 947b PMG, da molti attribuito a Simonide).

6 Questo epiteto, qui attribuito alla Musa, dà forza, nella sua forma aggettivale al grado comparativo, all'*adynaton* costruito in *Alcm. fr.* 1 PMGF, vv. 96-98, in cui Agesicora è ritenuta inferiore Muse, ovvero «non più melodiosa delle Sirenidi» (τᾶν Σηρην[ίδων] | αἰδοτέρᾳ μὲν οὐχί). Cf. commento al fr., p. 1 sgg. Anche Euripide (in *Rh.*, v. 386) adotta l'espressione αἰδός Μοῦσα. Teocrito (XII, v. 7) considera l'usignolo αἰδοσάτη, mentre Callimaco (*Del.*, v. 252) attribuisce l'epiteto αἰδός al cigno.

7 Secondo Calame 1983, p. 351, in questi versi il significato di μέλος rientrerebbe nella definizione platonica di unità di parola, musica e ritmo nell'esecuzione corale (*Pl. R.* 398d), che la stessa Musa presiederebbe.

8 Cf. Lanata 1963, pp. 3-8. Cf. anche p. XXX sgg. Per il valore del sintagma μέλος νεοχμόν, cf. Calame 1983, p. 351.

9 Cf. Lomiento 2001, pp. 324-325 sulle dinamiche della composizione e della trasmissione della poesia arcaica e classica in generale, per la quale è possibile pensare ad una fissazione per iscritto soltanto alla fine della fase elaborativa e creativa, come canovaccio a supporto mnemonico. Per le dinamiche della esecuzione e trasmissione, in particolare, dei testi di Alcmane, vd. *ibid.* pp. 332-336.

10 Havelock 1978, in trad. it. 2005², p. 22.

44 V., v. 26)¹. La ripetizione e la ridondanza, anche a livello verbale, sono elementi fondamentali di una letteratura orale, e non soltanto garantiscono la conservazione e la trasmissione del testo, ma aderiscono anche ad una visione estetica che coniuga il nuovo con il noto.

ANTITESI

L'antitesi, meglio conosciuta nell'antichità col nome di *antitheton*, è l'accostamento contrastivo di due elementi, o di due gruppi di elementi, all'interno della stessa frase o dello stesso periodo². Per il principio oppositivo che la caratterizza, essa ricorda l'ossimoro, ma mentre quest'ultimo riguarda l'opposizione di due o poche parole in ambito frasale, l'antitesi permette di contrapporre due idee in maniera più articolata e a livello macrosintattico. Questa figura retorica può far leva sul significato metaforico delle *res* che, nella loro contrapposizione particolare, rimandano ad antitesi più generali e dal valore culturale perspicuo all'uditorio. In chiave sonoro-musicale, l'antitesi permette al poeta arcaico di fare riferimento, attraverso l'evocazione di termini appartenenti alla sfera sonora, a binomî tanto noti quanto antitetici, quali ad esempio l'eleganza ionica nel parlare e nel cantare, contrapposta agli strepiti del fare barbarico, le gioie della vita simboleggiate dalla presenza di suoni armoniosi e di lieti canti, in contrapposizione alla tristezza della morte, caratterizzata, secondo l'immaginario greco, da suoni lugubri o dal silenzio dell'oblio.

Stesich. fr. 232 PMGF

† μάλα † τοι μάλιστα
παιγμοσύνας <τε> φιλεῖ μολπὰς τ' Ἀπόλλων,
κῆδεα δὲ στοναχὰς τ' Αἶδας ἔλαχε³.

sopra tutto
giochi e canti con danza ama Apollo,
mentre lutti e gemiti Ade ebbe in sorte.

Fonte: Plu., *De E apud Delph.* 394b (III, 24, 1-8 Pat.-Pohl.-Siev.).

Metro: κατ' ἐνόπλιον-epitriti.

Genere: in assenza di indicazioni sul canto a cui il frammento apparteneva originariamente,

1 Si aggiunga anche Sapph. fr. 71 V. vv. 5-8, con la probabile integrazione del verbo ἀείδειν (Hunt): μέλ[ος] τι γλύκερον (...) ἄειδεν. Per l'elegia, si porti a esempio Thgn. v. 993 (ἐφήμερον ὕμνον ἀείδειν).

2 Questa figura retorica è descritta, fra gli altri, da Quintiliano (*Inst.* IX, 3, 81) come l'opposizione di elementi singoli, di coppie di elementi o di frasi intere. Cf. Lausberg p. 389 sgg., con la chiara definizione generale: «*das antitheton ist die Gegenüberstellung zweier inhaltlich gegensätzlicher res*».

3 Davies-Finglass accolgono il testo di Plutarco emendato e integrato da Wilamowitz 1905, ed editano il primo verso come segue (p. 190): <χορεύ>ματὰ τοι μάλιστα. Tale interpretazione, pur restando ipotetica e basandosi unicamente su una congettura di Wilamowitz, resta molto affascinante. Il χορεύμα (danza corale) è infatti un termine strettamente legato al culto apollineo, e bene si adatterebbe al contesto del frammento, in cui vengono evocati anche i giochi e i canti cari al dio. Cf. Davies-Finglass *ibid.*, p. 562.

l'aspetto metrico può suggerire l'afferenza al genere monodico-citarodico, con accompagnamento di movimenti orchestrici da parte di un coro muto. Secondo un'ipotesi alternativa, il componimento sarebbe stato un peana corale di carattere narrativo¹.

Dal punto di vista simbologico e filosofico, la musica greca antica, fin dall'età arcaica, rimanda al concetto di vitalismo e di gioia di vivere². In Hom., *Od.* IX, vv. 5-11 Odisseo dice che la cosa più gradita è, insieme ad un lauto banchetto, l'ascolto di un cantore durante la festa (v. 7: δαιτυμόνες δ' ἀνὰ δώματ' ἀκούζωνται αἰδοῦ). Gli stessi dèi dell'Olimpo si beano della loro condizione di μακαρία banchettando al suono della cetra di Apollo e accompagnati dal canto armonioso delle Muse (Hom. *Il.* I, vv. 602-604: δαίνυντ', οὐδέ τι θυμὸς ἐδέετο δαιτὸς εἵσης, | οὐ μὲν φόρμιγγος περικαλλέος, ἦν ἔχ' Ἀπόλλων, | Μουσάων θ', αἱ ᾄδον ἀμειβόμεναι ὅπῃ Καλῇ)³. Nella *Pitica* X, che celebra Ippoclea di Tessaglia, Pindaro descrive la condizione privilegiata degli Iperborei, ritratti a banchetto e coronati di alloro (vv. 39-40), sui quali non esercitano alcun potere né la malattia né la vecchiaia distruttrice, e che vivono senza sofferenze e lontani dalla guerra, scampando all'implacabile Nemese (vv. 41-44). Essi celebrano gli onori ad Apollo con ecatombi e non trascurano l'importanza della Musa (vv. 37-39: Μοῖσα δ' οὐκ ἀποδαμεί | τρόποις δὲ σφετέροισι· παν- | τῇ δὲ χοροὶ παρθένων | λυρᾶν τε βοαὶ καναχαὶ τ' αὐλῶν δονέονται). I suoni assolvono la funzione di mitigatori e guaritori del dolore: la musica è annoverata fra le τιμαί di Apollo, anticamente dio della medicina. In una posizione diametralmente opposta, Ade rappresenta l'oscurità e la tristezza della morte, accompagnata dai lamenti e dal sentimento di cordoglio di chi resta in vita. Nella tragedia di V secolo l'opposizione di questo dio alla gioiosità della musica e dei suoni armoniosamente composti diviene *topos* letterario: si prenda ad esempio il "peana imperfetto" dell'*Alceste* euripidea: dopo la dipartita della coraggiosa moglie, Admeto dà l'ordine di far risuonare un peana in onore dell'implacabile dio degli Inferi, ma senza versare libagioni (*Alc.*, vv. 423-424: ἀντηχήσατε | παιᾶνα τῷ κάτωθεν ἄσπονδον θεῷ). L'associazione antitetica peana-Ade è usata più volte da Eschilo (*Th.*, vv. 869-870; fr. 161 Radt, v. 3) e altrove dallo stesso Euripide (*IT*, vv. 182-188; *Tr.*, v. 578; *Hel.*, v. 177).

Tornando ai versi di Stesicoro, è evidente la volontà del poeta di voler contrapporre due mondi, quello solare di Apollo e quello ctonio di Ade, servendosi a tale fine del linguaggio fonico-musicale. Ai giochi e ai canti di Apollo (παιγμοσύνας ... μολπᾶς) si contrappongono, nello stesso ordine (azione + suono) i lutti ed i gemiti (κῆδεα δὲ στοναχάς) di Ade⁴. Il piacere e la positività, che sono impliciti nel concetto stesso di musica e canto, sono rappresentati dal verbo φιλέω (v. 2). Mentre Apollo *ama* i giochi ed i canti, dall'altra parte Ade *possiede* i lutti e i gemiti avendoli avuti in sorte (λαγχάνω), senza che sussista alcun legame, al di fuori di quello concettuale, fra il dio degli Inferi e i gemiti che esprimono la *facies* sonora del suo universo mesto e tenebroso. La contrapposizione fra un canto armonioso, accompagnato dalla gioiosa danza del coro (μολπή)⁵, ed un suono inarticolato dal carattere luttuoso (στοναχή)⁶ costituiscono una felice antitesi a cui Stesicoro ricorre con grande effetto enfatico. Questo accorgimento retorico avrà suscitato nell'uditorio non soltanto la rievocazione nell'orecchio mentale degli uni e degli altri tipi di suono, ma anche il valore

1 Davies 1991^a, p. 220 lo inserisce fra i *Fragmenta incerti carminis*.

2 Cf. West 1992^a, pp. 13-14.

3 Per il profondo legame fra la Poesia-Musica e la τέρψις, cf. Lanata 1963, pp. 8-9 n° 4.

4 La combinazione lessicale "lutti-gemiti" è presente, con variazioni, nella poesia omerica e nei poeti arcaici, come Solone e Archiloco. Cf. Davies-Finglass 2014, p. 562.

5 Sebbene l'etimologia di questo termine dia adito a molte ed incerte interpretazioni, fin dai versi omerici la μολπή, così come il verbo μέλω, designano l'azione del cantare *senza* (e.g. Hom. *Od.* IV, v. 17, *h.Merc.*, v. 476), ma soprattutto *con* (e.g. Hom. *Il.* I, v. 474, XVI, v. 182, *Od.* VI, v. 101) l'accompagnamento di danze. Cf. Chantraine e Frisk s.v. Μέλω; Davies-Finglass 2014, p. 31. Il verbo μέλω definisce l'azione di cantare con accompagnamento musicale e con danze ancora al tempo di Euripide. Cf. E. *Alc.*, vv. 445-447.

6 Il termine, derivato dal verbo στενάχω < στένω, è riconducibile ad una famiglia lessicale indoeuropea di nomi che in origine designavano un "suono sordo" o un "gemito". Vd. Chantraine s.v. Στένω, p. 1016.

metaforico e concettuale che essi, insieme alle rispettive divinità, rappresentano. Anacreonte, in fr. 356b PMG, si serve di uno σχῆμα simile per elogiare il valore estetico-morale dei «bei canti» (καλοῖς ... ὕμνοις) e insieme del sorseggiare il vino, contrapposti alle «urla ed agli strepiti» (πατάγω ... κάλαλητῶ) degli Sciti, rappresentanti della maniera barbara di ingollare la dolce bevanda¹.

Anacr. fr. 356b PMG = 33 Gentili vv. 7-11

ἄγε δηῦτε μηκέτ' οὕτω
πατάγω τε κάλαλητῶ
Σκυθικὴν πόσιν παρ' οἴνῳ
μελετῶμεν, ἀλλὰ καλοῖς
ὑποπίνοντες ἐν ὕμνοις.

suvvia, non più diamoci
di nuovo con strepito e grida di guerra
a una bevanda scitica,
ma sorseggiando fra begli inni.

Fonte: Ath. X, 427b.

Metro: strofe in anacreontici (vv. 1-4) chiusi da dimetro ionico puro (v. 5).

Ateneo riporta, attribuendoli ad Anacreonte, due frammenti (X, 427a, b) riguardanti le buone maniere nell'ambito del simposio. Page 1983⁴, p. 181, diversamente da Gentili 1958, p. 26², sostiene l'appartenenza di questi due frammenti a due diverse odi³, sebbene restino innegabili la loro affinità compositiva e l'identità dell'argomento trattato: il vino nel simposio. Nel primo dei due frammenti (PMG 356a = 33 Gentili, vv. 1-6) il poeta di Teo richiama alla mescita del vino secondo le proporzioni di uno a due (dieci misure d'acqua per cinque di vino)⁴. Il secondo frammento (PMG 356b, vv. 1-5 = 33 Gentili, vv. 7-11), qui presentato, è una dichiarazione di *bon ton* e di ideale di compostezza e di eleganza greca, contrapposta all'insieme dei modi barbari sciti. Era chiaro all'uditorio quale fosse il modello da preferire, e soprattutto era chiaro a tutti come si dovesse respingere «ogni manifestazione di ὕβρις e di intemperanza, in nome di un senso di civiltà e di misura che doveva essere la norma fondamentale tanto del simposio come della società»⁵. In questi versi vi sono due mondi in antitesi: il *mos barbarus*, e più specificatamente la maniera scitica da una parte, e la raffinatezza e la *Trinkkultur* greca dall'altra⁶. Questi due mondi vengono contrapposti a partire da due elementi contigui, il vino e la componente musicale: entrambi caratterizzano il

1 Vd. *infra*.

2 L'ipotesi unitaria dei due frammenti è sostenuta, fra gli altri, anche da Pretagostini 1982, p. 48.

3 L'appartenenza a due diverse parti non contigue dello stesso componimento è invece sostenuta da Campbell 1982, p. 317.

4 Per una interpretazione di questo frammento, discussa a causa del termine † ὕβριστιῶς † (v. 5), vd. Gentili 1958, p. 147, e Neri 2011, p. 256.

5 Degani-Burzacchini 2005², p. 256.

6 L'espressione *mos barbarus* è presa a prestito da Hor., *Od.* I, 27, vv. 2-4. Per il valore culturale e letterario della contrapposizione Greco/barbaro nella maniera di consumare il vino, cf. Pretagostini 1982, pp. 54-55; Vetta 1983, pp. XXXIX-XL; Lambin 2002, pp. 96-97.

momento simposiale, ed il primo influenza le modalità espressive del secondo.

Era costume presso i Traci e gli Sciti tracannare vino schietto e, in preda all'ebbrezza e all'euforia bacchica, darsi a risse e, possiamo facilmente immaginarlo, a canti scomposti e disarticolati (πατάγω τε κάλαητῶ), più somiglianti a strepiti e a grida di guerra che a canti veri e propri¹. A questo malcostume, che nell'età dei tiranni andava diffondendosi anche nelle eterie ioniche, si oppongono Senofane (fr. 1 Gent.-Pr.) e lo stesso Anacreonte in fr. eleg. 2 W.². Al modello barbarico il poeta di Teo contrappone l'uso "alla greca" di mescere il vino con acqua, e di intonare canti armoniosi centellinando la bevanda di Bacco³. Il linguaggio sonoro-musicale si carica in questi versi di una funzione rappresentativa dell'una e dell'altra cultura. Rossi commenta il fr. 33 Gentili (= 356a-b PMG) di Anacreonte sottolineando «la contrapposizione contestuale di due mondi polari di comportamento simposiale, il simposio e l'antisimposio, il codice e la trasgressione. Il quadro referenziale include, infatti, tutti i fattori importanti del simposio: la miscela del vino, il modo di berlo, il comportamento, la musica. La contrapposizione dei due modi di canto e musica è l'unica ad essere del tutto esplicita»³. In questi termini, il simposio e l'antisimposio sono evocati attraverso i rispettivi suoni: da una parte i canti ben congegnati dei raffinati Greci, dall'altra le urla sgraziate dei barbari avvinazzati. Il termine πάταγος, infatti, è associato a rumori scomposti di cose o di insiemi di oggetti. Si pensi ad esempio alla similitudine omerica in cui lo scontro fra Troiani ed Achei richiama la gara fra Euro e Noto che nello squassare i boschi, trascinandosi dentro varî rami, generano un immenso fragore (Hom. *Il.* XVI, vv. 768-769):

αἶ τε τρὸς ἀλλήλας ἔβαλον ταινῆκεας ὄζους
ῥῆχῃ θεσπεσίῃ, πάταγος δέ τε ἀγνυμενάων

(Euro e Noto) che avventano l'uno sull'altro i lunghissimi rami
con immenso fragore, s'alza un boato quando si schiantano⁴

Il suono πάταγος, grido sgraziato e disarticolato, è raramente attestato in riferimento alla voce umana, e in questi rari casi esso si riferisce a voci di barbari e non di Greci⁵. A questa definizione sonora si aggiunge, nella descrizione del barbarico *modus bibendi*, un elemento connotativo di aggressività e, più propriamente, di bellicosità. Il termine ἀλαλητός, infatti, di origine onomatopeica, è legato fin dalla sua prima attestazione al grido di guerra (Hom. *Il.* II, v. 149). La stessa ἀλαλή, variante morfologica di ἀλαλητός, è definita da Pindaro "figlia della Guerra" (fr. 78 Maehl.)⁶. L'associazione πάταγος + ἀλαλητός avrà sollecitato nella φαντασία αἰσθητική dei convitati il ricordo di suoni scomposti, sgraziatissimi e, allo stesso tempo, evocatori di sensazioni e di stati d'animo tipici di un campo di battaglia (paura, rabbia, dolore, fatica, orgoglio). A questi due elementi fa da contraltare, formando un raffinatissimo *antitheton*, il sintagma καλοὶ ὕμνοι. In quest'ultima associazione, l'aggettivo esprime l'idea di bellezza composta ed equilibrata, propria della cultura greca, mentre con il sostantivo ὕμνος Anacreonte fa riferimento, oltre che alla ricercata armonia dei suoni, anche alla sfera sacrale, ed in particolare dionisiaca⁷: lo ὕμνος è infatti legato alla sfera

1 Per le descrizioni dei modi in cui Sciti e Traci consumavano il vino, vd. rispettivamente Hdt. VI, 84 e Pl. *Lg.* 637e. Cf., per questa caratterizzazione dei barbari nel mondo latino, Hor. *Od.* I, 27, v. 2.

2 Per l'uso del verbo ὑποπίνω, cf. e.g. Pl. *R.* 372d. In Hom. *Od.* XIV, vv. 463-466 Ulisse, rivolgendosi a Eumelo, ricorda che il vino rende folli, invogliando anche l'uomo saggio a cantare (ἀείσαι), a ridere mollemente (ἀπαλὸν γέλασαι), a danzare e a dire anche ciò che sarebbe meglio non dire.

3 Rossi 1988, p. 238, che punta l'attenzione anche sul verbo ἀναβασσαρέω, (fr. 356a PMG = 33 Gentili, v. 6) che in Anacreonte avrebbe un valore anche musicale-orchestrale, oltre che più genericamente dionisiaco.

4 Trad. di Cerri 2003, p. 885.

5 Cf. LSJ s.v. Πάταγος. Si veda in particolare il passo di Erodoto (III, 79, 1) in cui i Persiani gridano e strepitano mostrando ai compagni le teste decapitate dei Magi: βοῇ τε καὶ πατάγω χρεώμενοι. Il suono di queste grida, vista anche la contingenza, non sarà stato dei più suadenti e melodiosi.

6 Cf. anche Hom., *Il.* II, v. 149, e Pi. *N.* III, v. 60.

7 Per il significato culturale, più che meramente sonoro-musicale, che in questo caso gli inni e l' "ebbrezza bacchica"

sacrale fin dalle sue origini e dalle sue prime occorrenze nella letteratura greca¹.

I due termini sonori *πάταγος* e *ἀλαλητός* rivelano gli effetti del vino bevuto schietto, ed allo stesso tempo rappresentano l'assenza di *μετριότης* nei banchetti – atteggiamento tipico dei barbari, almeno dal punto di vista dei Greci. Ai termini sonori barbarici si oppongono i *καλοὶ ὕμνοι*, che intonati fra un sorso e l'altro - o intonati da alcuni mentre altri sorseggiano² -, non soltanto danno il senso di una *μουσική* degna della più raffinata cultura greca (e soprattutto ionica)³, ma fanno anche esplicito riferimento alla sacralità del convivio⁴. L'opposizione fra i due elementi barbarici e i due elementi ellenici tradisce, dunque, oltre al valore musicale *stricto sensu*, connotazioni culturali più ampie e legate allo scontro di civiltà a cui lo stesso poeta dovette assistere fin dalla presa persiana di Teo (540 a.C.) e durante tutto il suo girovagare per diverse corti, da Samo ad Atene, fino alla Tessaglia.

I versi testé analizzati, insieme all'antitesi fra suoni che metaforicamente rappresentano i valori di una cultura, ricorda al lettore moderno l'importanza che nel mondo antico rivestiva il *πρέπον*, ciò che è conveniente al contesto, in questo caso dal punto di vista sonoro. Sebbene anche oggi si faccia talvolta attenzione a inserire generi e strumenti musicali nei contesti più appropriati e compatibilmente con le diverse occasioni – si pensi, ad esempio, alle esecuzioni in chiesa di canzoni di musica leggera o pop, un tempo considerati generi inaccettabili in contesto religioso -, si deve assumere che i Greci attribuivano a questo principio un'importanza di gran lunga maggiore, conferendo alla "coerenza musicale" un valore politico e religioso ineludibile. Il medesimo concetto del *πρέπον* sonoro, espresso da Anacreonte in sede simposiale, è presente anche in altri esempî della letteratura greca arcaica. Fra questi, si vedano i vv. 12-16 dell'*Epinicio* XIV di Bacchilide:

οὐτ' ἐῖν βαρυπενθέσιν ἄρμό-
ζει μῆχαις φόρμιγγος ὀμφὰ
καὶ λιγυκλαγγεῖς χοροί,

—
οὐτ' ἐῖν θαλίαις καναχά
χαλκίόκτυπος⁵.

per niente si adatta alle battaglie dal profondo dolore
la voce di una φόρμιγξ
e cori dal suono penetrante,

—
per niente alle feste uno strepito
che risuona di bronzo;

Come nei versi di Anacreonte, ma in un contesto ben diverso, Bacchilide fa qui riferimento alla contrapposizione fra la guerra, a cui si accompagnano dolori e morte, e le feste per una vittoria epinicia (in questo caso, quella di Cleottemo all'agone equestre alle Petree)⁶. Anche in questi versi i suoni rappresentano i due campi antipodici, formando una doppia antitesi che ribadisce il medesimo concetto, ma con un'inversione dell'ordine logico: nel primo, la lira (o meglio, metaforicamente, la sua voce) ed i cori, probabilmente quelli che inneggiavano al vincitore subito dopo la vittoria o al suo ritorno in patria, si contrappongono alle battaglie che causano dolore; nel secondo, espresso in maniera più sintetica, lo strepito delle armi che cozzano nel combattimento si contrappone alle feste. Nei due *antitheta* il soggetto logico è costituito da uno o più elementi sonori (la φόρμιγγος ὀμφή ed i λιγυκλαγγεῖς χοροί nel primo; la καναχή χαλκίόκτυπος nel secondo), e

rappresenterebbero, in opposizione alla smodata ubriachezza barbara, cf. anche Gostoli 1995, pp. 138-139.

- 1 In DnP V, s.v. Hymnos, p. 788, questo termine è spiegato come qualsiasi forma musicale canora composta in onore di una divinità. Secondo Rossi 1988, pp. 242-243, nel fr. 445 PMG = 127 Gentili Anacreonte farebbe riferimento ad un anti-inno che sarebbe disposto ad intonare contro gli Eroti, qualora essi non gli riportassero indietro l'oggetto del suo amore, da poco sfuggitogli.
- 2 Campbell 1982, p. 318 suggerisce di tradurre ἐν (ὕμνοις) o con "to the accompaniment of", come se il bere venisse accompagnato dai bei canti, o, più verisimilmente, con "between, amid", cioè immaginando che il sorseggiare degli invitati si intercali fra i canti da loro stessi intonati.
- 3 Cf. Neri 2011, p. 86, che traduce il sintagma con «nobili canti».
- 4 Anche Senofane, in fr. 1 Gent.-Pr., v. 12 sgg., può intonare un canto al dio (θεὸν ὑμνεῖν) soltanto attraverso parole buone e pure (v. 14): εὐφήμοις μύθοις καὶ καθαροῖσι λόγοις.
- 5 Per motivi grammaticali e contenutistici, traduciamo questi versi tenendo conto di integrazioni differenti da quelle accolte al testo da Maehler 2003, p. 50. Cf. il relativo commento, *infra*.
- 6 Su questi agoni locali, cf. Maehler 1982, II, p. 294.

l'elemento che segue, con cui l'elemento sonoro *non si adatta*, è invece espresso dai nomi generici rispettivamente delle battaglie (μάχαις) e delle feste (θαλίαις)¹.

B. Ep. XIV, vv. 12-16

οὐτ' ἐῖν βαρυπενθέσιν ἄρμό-
ζει μάχαις φόρμιγγος ὁμφὰ
καὶ λιγυκλαγγεῖς χοροί,

—
οὐτ' ἐῖν θαλίαις καναχά
χαλκ]όκτυπος².

per niente si adatta alle battaglie dal profondo dolore
la voce di una φόρμιγξ
e cori dal suono penetrante,

—
per niente alle feste uno strepito
che risuona di bronzo³;

Fonte: P.Lond. 733.

Metro: κατ' ἐνόπλιον-epitriti.

Altre figure retoriche attive: epiteti doppî, metafora, zeugma.

Poco sappiamo dell'*Epinicio* XIV di Bacchilide, che è giunto incompleto. Se l'ode fu eseguita nello stesso luogo della vittoria, questo andrebbe individuato nella valle di Tempe, lungo le rive del fiume Peneo, in Tessaglia, presso il santuario dedicato a Poseidone Ἰππιος. La vittoria sarebbe avvenuta nell'ambito di agoni locali in onore del dio⁴. Altrettanto possibile è che l'ode fosse eseguita nella città patria del tessalo Cleottemo, di cui per altro non abbiamo dati certi riguardanti la famiglia e l'origine. Anche la datazione di questo epinicio resta ignota⁵. I versi riportati sono un esempio della

1 Per uno studio approfondito di questa complessa *figura*, a cui si aggiunge il ruolo centrale del verbo ἄρμόζω (intr.: "adattarsi", "connettersi"), e lo zeugma (vv. 12-14) che da esso dipende, cf. *infra*.

2 Pur proponendo il testo secondo l'edizione di Maehler 2003, traduciamo integrando diversamente i vv. 12 e 15. In particolare, per ragioni grammaticali, stilistiche e logiche, e in compatibilità con lo spazio lasciato dalle lacune papiracee (vd. Kenyon 1897, p. 136), preferiamo integrare questi due versi con οὐδὲν, invece che con οὐτ' ἐῖν, integrazione di Jebb 1905, p. 358, accettata già da Snell 1958, p. 50, e nella più recente edizione da Maehler 2003, p. 50. La nostra proposta integrativa diverge da quella di Maehler, ma anche da quelle più antiche di Kenyon 1897, p. 136 (οὐκ ἐῖν ... ἄρμόζει ai vv. 12-13, e οὐδ' ἐῖν al v. 15), e di Platt 1898, p. 63 (οὐτ' ἄν ... ἄρμόζου ai vv. 12-13, e οὐτ' ἄν al v. 15). Cf. *infra*.

3 Cf. la traduzione di Maehler 1982, I, p. 133, in cui, fra l'altro, lo zeugma originario non viene reso fedelmente: «Zu leidvollen Schlachten | *passen* nicht Leierklang | und helljauchzende Chöre, | und der Lärm klirrenden Erzes | nicht zum Fest». Sevieri 2007, p. 133, che adotta il testo di Maehler 2003 accettando l'integrazione οὐτ' ἐῖν ai vv. 12-15, traduce: «Nelle battaglie di cupi dolori non ha posto | la dolce armonia della cetra | né i cori di voci gioiose, | come non è adatto alla festa il clangore | del bronzo percosso».

4 Per la localizzazione, tuttora incerta, del santuario presso cui si svolgevano le Petree, cf. Maehler 1982, II, p. 294.

5 Cf. Sevieri 2007, p. 251. Oltre alla data e al contesto esecutivo, vi sono forti dubbî anche sull'estensione del

complessità di immagini poetiche di cui la poesia bacchilidea è costellata. In un esiguo spazio compositivo, il poeta di Ceo riprende la contrapposizione fra il polo semantico della lacrimevole guerra e quello delle feste gioiose, a cui avevano fatto precedentemente riferimento anche Alcmane (fr. 41 PMGF) ed Anacreonte (fr. 356b PMG = 33 Gentili vv. 7-11)¹. Echeggiando i suoi predecessori, Bacchilide riprende questa topica contrapposizione per mezzo di una elaborata serie di *images*, che nel suo insieme può essere vista come un'accumulazione di termini sonoro-musicali, ma che è opportuno analizzare anche nei particolari rapporti sintattici e retorici fra le varie componenti: il valore probabilmente pregnante di ὀμφά, termine associato per metafora alla φόρμιγξ; l'incoerenza sintattica generata dal ricondurre i due soggetti ὀμφά e χοροί alla medesima voce verbale ἄρμόζει, che in questo caso funge da fulcro di uno zeugma; l'accostamento di epiteti doppi dal significato sonoro, λιγυκλαγγής e χαλκόκτυπος, con termini sonoro-musicali, e soprattutto, antitetici, quali rispettivamente χορός e καναχή.

Il senso generale di questi versi richiede una formulazione di valore negativo, in quanto una *non compatibilità* fra il suono della φόρμιγξ, unita ai cori e alle feste da una parte, e le battaglie e il bronzo risonante (μήχαις v. 13, e καναχή | χαλκόκτυπος vv. 15-16) dall'altra, appare piuttosto sicura. L'espressione in forma negativa del verbo è, infatti, accettata unanimamente da tutti gli editori, a cominciare da Kenyon 1897, p. 137. Ciò su cui la critica è in disaccordo, invece, è l'integrazione dei vv. 12 e 15. Se si accoglie οὐτ' ἐν, la preposizione ἐν reggerebbe i due gruppi dativali (rispettivamente βαρυπενθέσιν ... μήχαις e θαλίαις). Questa costruzione, tuttavia, male si adatta all'integrazione ἄρμόζει (vd. *infra*). Se invece si preferisce οὐτ' ἄν (Platt 1898, p. 63.), si rende necessaria l'integrazione ἄρμόζοι. Una proposta più plausibile è a nostro parere οὐδέν. Questa integrazione ha il vantaggio di mantenere il senso negativo della costruzione grammaticale, escludendo l'inutile aspetto potenziale espresso dall'ottativo, che appare inspiegabile in questo contesto, e ripristinando una sintassi più corretta, in rapporto alla costruzione normale del verbo ἄρμόζω, che nel suo significato intransitivo si costruisce comunemente con il dativo². Una costruzione con il verbo ἄρμόζω inteso in senso assoluto e accompagnato dal complemento di luogo (e.g.: «nelle battaglie ... non si adattano la voce della φόρμιγξ e i cori ...»)³, sebbene non impossibile, ci sembra essere meno fluente e, dal punto di vista semantico, non del tutto perspicua. Più semplice appare invece la costruzione con il neutro avverbiale οὐδέν che precede la costruzione di ἄρμόζω (intr.) + dativo. Questa soluzione è non soltanto meno ardua dal punto di vista logico-grammaticale, ma anche più confacente allo stile bacchilideo⁴. Il poeta sostiene che i momenti di gioia e la loro espressione musicale sono incompatibili con i dolori della guerra, o che, viceversa, le battaglie e i rumori della guerra sono incompatibili con la gioia delle feste e dei banchetti. Poiché nel lessico adottato la componente sonoro-musicale è molto presente, è legittimo intendere questi versi come una metafora estesa, in cui il verbo ἄρμόζω funge da perno fra il mondo della guerra e quello delle feste, fra la tristezza della morte e la gioia della vita, ovvero, in termini musicali, fra i rumori minacciosi e stridenti delle schiere di eserciti, e i suoni ben composti, articolati, ed accompagnati da cori coordinati in festose cerimonie pubbliche o private. La struttura di ἄρμόζω + dativo rende

componimento a causa dell'interruzione del papiro al v. 23.

1 Cf. i commenti ai rispettivi frammenti, p. 131 sgg., e p. 19 sgg.

2 Cf. Pi. P. IV, v. 80 (ἄρμό-|ζοισα θαητοῖσι γυίοις), in cui si esprime l'idea di una veste aderente al corpo; I. VII, v. 39 (ἀείσομαι χαίταν στεφάνοισιν ἄρμόζων), ove il verbo ἄρμόζω è adottato per esprimere l'idea del cingere la chioma con corone (di fiori o, metaforicamente, di canti). Anche in Pi. N. VII, v. 98, stando alla lettura di Maas, si avrebbe un esempio di ἄρμόζω + accusativo dell'elemento da connettere, ed il dativo semplice dell'elemento a cui connettere. Restando a Bacchilide, se si esclude il passo dell'*Epinicio* XIV, il verbo ἄρμόζω non compare in nessun altro luogo da noi conosciuto. Cf. Gerber 1984, p. 32, il quale riporta XIV, vv. 12-16, secondo le integrazioni dell'edizione a lui più recente (quella di Maehler), e interpreta il verbo ἄρμόζω = «*be suitable, be fitting*».

3 Per motivi di chiarezza espositiva, tralasciamo in questo caso una traduzione che mantenga lo zeugma originario.

4 Il neutro avverbiale οὐδέν è presente, in strutture grammaticali reggenti il dativo semplice, anche in B. I, vv. 174-176 (τὸ δὲ πάν-|των εὐμαρεῖν οὐδέν γλυκὺ | θνατοῖσιν) e in fr. 23 Maehl., v. 3 (οὐδέν ἀνθρώποις ἕκελοι).

diretta la contrapposizione fra questi due mondi¹: il doppio soggetto del primo *antitheton*, ovvero la voce della φόρμιγξ e i suoni delle feste (φόρμιγγος ὀμφή | καὶ λιγυκλαγγεῖς χοροί), «per niente si adattano» alle battaglie che portano con sé profondo dolore (βαρυπενθέσιν ... μάχαις). Il soggetto del secondo *antitheton*, ovvero lo strepito delle armi di guerra (καναχὰ | χαλκίοκτυπος), «per niente si adatta» (con ellissi del verbo, ma non della negazione) alle feste (θαλίαις), luogo di gioia per eccellenza. La contrapposizione fra il mondo della guerra e quello delle feste è dunque intimamente legata all'interpretazione testuale di questi versi. La topica polarizzazione di queste due sfere è familiare alla cultura arcaica e tardo-arcaica. Come nei versi di Alcmane e di Anacreonte, ma in un contesto diverso, Bacchilide ribadisce il contrasto fra il regno di Ares, a cui si accompagnano dolore e morte, e quello di Apollo e Dioniso, a cui l'immaginario collettivo associa la gioia della vittoria agonistica, insieme alle feste e ai banchetti, e all'armonia dei canti e delle danze. In questi versi i suoni assurgono a simbolo dei due campi antipodici. La doppia antitesi ribadisce il medesimo concetto ma con un'inversione dell'ordine logico: nella prima, la φόρμιγξ (o meglio, mantenendo la metafora, la sua voce) ed i cori, probabilmente quelli che inneggiavano al vincitore subito dopo la vittoria o al suo ritorno in patria, si contrappongono alle battaglie che causano dolore; nella seconda, espressa in maniera più sintetica, lo strepito delle armi che cozzano nel combattimento si contrappone alle feste². Nei due *antitheta* il soggetto logico è costituito da uno o due elementi sonori (la φόρμιγγος ὀμφή ed i λιγυκλαγγεῖς χοροί nel primo; la καναχὴ χαλκίοκτυπος nel secondo), ed il dativo che segue è invece espresso dai termini indicanti rispettivamente le battaglie (μάχαις) e le feste (θαλίαις): a questi gli elementi sonori dei contrapposti campi semantici *non si adattano*. In una così complessa e raffinata *figura* il significato del verbo ἀρμόζω (intr.: "adattarsi", "congiungersi", "connettersi")³ costituisce un importante centro semantico di raccordo, nonché il fulcro dello zeugma dei vv. 12-14: la costruzione dello stesso verbo alla terza persona singolare con due soggetti, di cui uno plurale (χοροί), nel primo *antitheton*, arricchisce la complessità della *figura*. Lo zeugma viene grammaticalmente esteso al soggetto del v. 15 (καναχὰ). Si potrebbe sostenere che il verbo in questo caso svolga la sua funzione etimologica di "adattare/congiungere" sia in senso microsintattico, congiungendo due soggetti, sia in senso macrosintattico, congiungendo due proposizioni (vv. 12-14, e 15-16), formalmente simili ma con un'inversione dell'ordine dei campi semantici. Si forma così un chiasmo concettuale che rafforza l'opposizione, per giustapposizione, dei due concetti, della guerra (negativo) e delle feste (positivo). Si veda la scheda relativa ai due *antitheta* (TAVOLA 4).

È necessario a questo punto analizzare il valore semantico dei due termini sonoro-musicali ὀμφή e καναχή, che sintetizzano i poli antitetici delle feste e della guerra. Il primo termine designa, fin dalle sue prime occorrenze nella letteratura arcaica, il suono di una voce divina⁴. In Omero, ad esempio, Agamennone, dopo aver ricevuto la visita di Sogno (*Il.* II, vv. 23-34), «si svegliò dal sonno, e lo avvolgeva ancora la voce del dio» (v. 41):

ἔγρετο δ' ἐξ ὕπνου, θείη δέ μιν ἀμφέχυντ' ὀμφή⁵.

1 La struttura con ἐν + dativo, invece, indebolisce l'antitesi, poiché gli elementi non si contrapporrebbero in modo diretto.

2 Maehler 1982, II, p. 299 ricorda che l'espressione καναχὰ [χαλκ]ίοκτυπος si riferisce al tintinnio delle armi che cozzano fra di loro, e richiama B. XVIII, v. 59 (χαλκεοκτύπου μάχας) e Tyrt. 19, vv. 19-20 (secondo le integrazioni di Wilamowitz).

3 Cf. LSJ s.v. Ἀρμόζω, p. 243: (intr.) «to fit well». Cf. anche Chantraine s.v. Ἄρμα, pp. 106-107. Per il suo significato, il verbo ἀρμόζω può essere messo in relazione con i composti di τίθημι, ἐπιτίθημι e συντίθημι, che grande valore hanno nel linguaggio poetico della lirica greca arcaica. Cf. Almc. fr. 27 e 39, e gli approfondimenti di Calame 1983, pp. 462-465 (su ἐπιτίθημι) e Gentili 1971, pp. 60-62 (su συντίθημι).

4 Cf. anche Chantraine s.v. Ὀμφή, p. 773.

5 Altri esempi di ὀμφή = "voce divina" nella letteratura greca arcaica e classica in Hom. *Il.* XX, v. 129; *Od.* III, v. 215; E. *Ion*, v. 907; S. *OC*, v. 102.

Non è possibile stabilire se al tempo di Bacchilide il termine ὀμφή avesse travalicato i confini della sfera sacrale, denotando anche la voce di un mortale¹. È ad ogni modo necessario sottolineare che la ὀμφή è una legata specificatamente all'espressione di un linguaggio intelligibile. La sua attribuzione al suono della φόρμιγξ tradisce dunque una ricercata associazione metaforica fra un termine sonoro legato al linguaggio intelligibile ed uno strumento musicale inanimato. Il riferimento alla "voce della φόρμιγξ" umanizza il cordofono, aggiungendo alla costruzione retorica del passo una nuova immagine carica di enfasi, e coerente con la cifra stilistica dello stesso Bacchilide².

Il secondo termine, contrapposto alla gioia delle θαλίαι, è lo strepito καναχή. Le associazioni della καναχή con diverse fonti sonore lasciano intendere che essa definiva suoni irregolari, stridenti e sgraziati, caratteristiche comuni al rimbombo di armi metalliche (Hom. *Il.* XVI, vv. 105, 794)³, al digrignare di denti (*ibid.* XIX, v. 365)⁴, al rumore generato da mule (Hom. *Od.* VI, v. 82)⁵. Si tratta di un termine generico, che di un suono esprime non il valore estetico, ma le sensazioni di sgradevolezza e di confusione che il suo ascolto suscita⁶. Alcuni versi sofoclei chiariscono lo stretto rapporto che legava la καναχή alla guerra. Nel secondo stasimo delle *Trachinie*, infatti, il Coro si rivolge a quanti abitano la regione (vv. 633-639), prefigurando loro un momento di gioia per il venturo arrivo di Eracle, di ritorno dalle imprese gloriosamente portate a termine (vv. 640-643, I antistrofe):

ὁ καλλιβόας τάχ' ὑμῖν
αὐλὸς οὐκ ἀναρσίαν
ἄχων καναχὰν ἐπάνεισιν, ἀλλὰ θείας
ἀντίλυρον μούσας.

presto per voi l' αὐλὸς dal bel grido
si leverà, echeggiando non un ostile
fragore, ma un suono simile alla lira
dal canto divino⁷.

Qui il Coro, con ironia tragica, prepara un'accoglienza festosa per il ritorno a casa di Eracle, e storna l'evocazione di ogni segno negativo, come la καναχή dai toni sinistri, a cui oppone l'idea di canti gioiosi accompagnati da un αὐλός. In via eccezionale, questo strumento assolverebbe nella festa il ruolo normalmente ricoperto dalla λύρα, di accompagnare il cantore durante il banchetto⁸. La sostituzione della λύρα con l' αὐλός potrebbe anche essere funzionale, in questi versi, ad una ironia tragica che gioca sulla pertinenza, in campo liturgico-esecutivo, dei diversi strumenti musicali⁹. La

1 Il termine ὀμφή designa la voce umana in Pi. *N.* X, v. 34, e in E. *Med.*, v. 175. Tuttavia, nel primo caso si tratta di voci di un coro che canta in contesto celebrativo con elementi rituali, mentre nel secondo il coro, nel momento della parodo, si chiede come potrebbe far accogliere la propria voce a Medea, facendole così deporre, quasi con effetto taumaturgico, la sua collera.

2 Per un confronto con simili *personificationes* in Pindaro e in Bacchilide (rispettivamente in *O.* II, vv. 1-2 e VI, vv. 10-11), vd. p. 157 sgg.

3 Cf. anche S. *Ant.*, v. 130, in una bellissima espressione con accostamento sinestetico fra le armi dorate e il loro strepito: χρυσοῦ καναχῆς ὑπεροπλίαις.

4 Cf. ps.-Hes. *Sc.*, v. 164.

5 In questo caso si tratta della partenza del carro di Nausicaa, che dopo aver preso le redini frusta le due mule per metterle in moto. Non è possibile accertare, tuttavia, se l'espressione καναχῇ δ' ἦν ἡμίονοιῦν (Hom. *Od.* VI, v. 82) si riferisce allo scalpaccio degli zoccoli o al tagliare dei due animali da traino.

6 Questa idea di confusione spiega l'adozione da parte di Pindaro del termine καναχή in riferimento al suono degli αὐλοί, che si mescola in un metaforico movimento a quello delle λύραι e agli schemi orchestici di fanciulle, presso gli Iperborei amanti delle Muse (*P.* X, vv. 38-39): παντᾶ δὲ χοροὶ παρθένων | λυρᾶν τε βοαὶ καναχαὶ τ' αὐλῶν δονέονται.

7 Il denso accumularsi, nel greco, di concetti ruotanti attorno alla καναχή, perno concettuale fra uno stato d'animo luttuoso ed uno festoso, è difficile da rendere nella traduzione italiana. Quella da noi presentata vuole essere fedele al testo anche per la parsimonia dei termini usati, senza ricorrere a termini aggiuntivi che, a mo' di glossemi, appesantirebbero l'agilità dei versi sofoclei. Si veda, fra altre pregevoli traduzioni, quella di Pattoni 2006⁶, p. 121: «il flauto dalla voce armoniosa tra breve a voi ritornerà, facendo echeggiare non lugubri note, ma un suono emulo della lira, strumento di musica divina».

8 In questi versi, il valore di μούσα (= canto) si contrappone a quello di καναχή.

9 Mentre infatti l' αὐλός può essere presente, fra tanti contesti, anche nelle marce militari, nei θρήνοι e nel simposio,

contrapposizione fra una ἀναρσία καναχή e una μούσα accompagnata dall' αὐλός a mo' di λύρα, richiama, *mutatis mutandis*, il secondo *antitheton* dei versi bacchilidei, chiarendo in maniera inequivocabile il valore simbolico della καναχή χαλκόκυπος di XIV, vv. 15-16. Anche l'epiteto doppio usato da Bacchilide per definire la καναχή, χαλκόκυπος, ha una ricchezza semantica non indifferente, poiché associa ad un metallo, metonimia per armi, il termine κύπος = "rumore, strepito", esplicitando il significato del termine καναχή, ed evocando con precisione nell'orecchio mentale dell'uditorio suoni noti a chiunque avesse preso parte ad una battaglia.

Un'ultima breve analisi va fatta sui due composti βαρυπενθής e λιγυκλαγγής, attribuiti rispettivamente alle battaglie e ai cori (vv. 12, 14). I due epiteti afferiscono a due campi semantici distinti, sentimentale il primo ("dal profondo dolore"), musicale il secondo ("dal suono penetrante"). Alla contrapposizione concettuale fra la guerra dolorosa e i cori festanti potrebbe aggiungersi un sotteso riferimento alle sonorità di chi è afflitto da un dolore profondo, e per questo emette suoni lamentosi e gravi¹, e a quelle di cori che in contesto gioioso, cantano in modo chiaro e brillante². Infine, l'intrico retorico che Bacchilide ottiene attraverso un'attenta scelta lessicale e un'accurata disposizione sintattica, può essere considerato rivelatore di un momento storico-letterario in cui l'antitesi topica fra la tristezza della guerra e la gioia delle feste e dei simposî conduce i poeti a trovare nuove e sempre più complesse forme di espressione, e riflette le attese di un uditorio sempre più evoluto e attento ai raffinati riferimenti, nelle trame poetiche, agli elementi della cultura comune e dell'immaginario collettivo.

CHIASMO

Nella terminologia moderna, si designa con il termine chiasmo la disposizione inversa, nella forma mentalmente visualizzata della lettera greca X, dei membri costitutivi di coppie di termini o di proposizioni. Il chiasmo può essere costruito nell'ambito di una frase o di un periodo. Nell'incrocio così ottenuto fra le coppie di parole o di frasi, gli elementi si dispongono secondo il modello A – B – B¹ – A¹. La corrispondenza inversa fra le *res* può riguardare sia l'aspetto grammaticale-sintattico, sia quello semantico. Sebbene chiasmo sia un termine della lingua greca, il suo uso per designare questa figura retorica è del tutto moderno³. La trattatistica antica, tuttavia, ascrive questo fenomeno nella categoria dell'*isocolon* o in quella dell'*antitheton* (e più in particolare della *commutatio*)⁴. Anche nella cultura orale il chiasmo, che di per sé nasce, nella categorizzazione moderna, da una riflessione *visiva* sul testo, contribuisce a mettere in rilievo alcuni concetti e a creare stretti richiami interni fra i diversi elementi della struttura sintattica e semantica grazie soprattutto al potere della memoria uditiva.

richiamando rispettivamente divinità diverse come Ares, Ade e Dioniso, d'altra parte gli strumenti a corda come la λύρα sono esclusivamente legati ad una sfera sacrale solare-apolleina.

- 1 Si ricordino le caratteristiche del γόος, lamento funebre, e per questo conseguente all'ambiente di guerra, leggermente differente dal genere del θρήνος, e caratterizzato da suoni gravi e disarticolati. Cf. Alexiou 1974, pp. 11-12. Nell'esecuzione del lamento, come è noto, i suoni profondi e gravi (cf. l'aggettivo βαρύς) hanno una funzione espressiva preponderante. A questa caratteristica potrebbe alludere il composto βαρυπενθής.
- 2 Il termine κλαγγή non è carico di valore estetico, ma esprime in modo generico un suono forte e facilmente distinguibile, come quello generato dal vibrare della corda di un arco (B. V, v. 73, vd. p. 73). Lo stesso termine è adottato in riferimento al canto di un coro anche in S. *Tr.*, v. 208.
- 3 Cf. Lausberg p. 361, n° 1.
- 4 Cf. *ibid.*, e p. 395.

Alc. fr. 130b Voigt, vv. 18-20

πῶλεντ' ἑλκεσίπεπλοι, περὶ δὲ βρέμει
ἄχῳ θεσπεσία γυναικῶν
ἴρα[σ ὀ]λολύγας ἐνιαυσίας
<—>

[sott. le Lesbie (v. 17)] incedono strascinando le vesti, e attorno risuona
un'eco divina di donne
del sacro grido annuale

Fonte: P.Oxy. 2165, fr. 1, col. II 9-32.

Metro: asclepiadeo minore (v. 18), ipponatteo (v. 19), asclepiadeo minore acefalo (v. 20).

La duttilità dell'"io poetico" nella poesia arcaica e le potenzialità enunciative ed esecutive del simposio caratterizzano questi versi, che furono probabilmente cantati da un ἑταῖρος o da un κήρυξ a cui Alceo inviò il suo "messaggio"¹, perché fosse cantato dinnanzi ai membri della sua ἑταιρεία rimasti a Mitilene. Nelle sei strofi di cui si compone il fr. 130b V., Alceo comunica ai suoi compagni, rivolgendosi in particolare ad un certo Agesilaide (v. 4), il dolore del suo esilio e la nostalgia per la terra dei suoi padri (v. 5). La condizione di esule lo ha allontanato dalla vita politica della sua πόλις². Egli, che attualmente dice di condurre una vita campestre (v. 2)³, esprime il desiderio di assistere all'assemblea e al consiglio di Mitilene, ricordati attraverso il riferimento implicito al sonoro richiamo dell'araldo e della σάλπιγξ, che lo stesso poeta desidererebbe udire (vv. 3-5)⁴, provando un sentimento di "nostalgia acustica"⁵:

ἡμέρων ἀγόρας ἄκουσαι
καρυ[ζο]μένας ὦ (Ἄ)γεσιλαΐδα
<—>
καὶ β[ό]λλας·

Dopo una sezione gnomica (v. 11 sgg.), il poeta volge a descrivere il luogo in cui vive, mentre allo stesso tempo i suoi compagni, riuniti a simposio a Mitilene (v. 16 sgg.), danno *voce* al suo messaggio di esule, *udendo* le sue miserie. Gli ἑταῖροι, diversamente dal poeta, hanno la possibilità di udire ancora il richiamo dell'assemblea, e di parteciparvi: l'udire questo suono è metonimia del partecipare alla stessa vita politica. Il poeta, da parte sua, ricorda e desidera attraverso il suo orecchio mentale. In termini simili, l'"io poetico" di Alcmane desidera udire voci di fanciulle, presumibilmente assenti in fr. 3, col. I PMGF, vv. 1-4:

Μῶσαι Ὀλυμπιάδες περί με φρένας

- 1 Per questa ipotesi esegetica, che trova conferme anche negli autori antichi (cf. Alc. fr. 401B V.), vd. Liberman 1999, p. XXVI sgg.
- 2 È probabile che anche il fr. 129 V. faccia riferimento al medesimo esilio, ed al medesimo luogo sacro (v. 2) in cui il poeta invocherebbe gli dèi (vv. 11-12) di farlo tornare in patria. Cf. Nagy 1993, pp. 224-225.
- 3 Questo elemento sarebbe la spia di un sentimento di emarginazione in Alceo, e non un tentativo di ridicolizzare la propria situazione. Cf. Nagy *ibid.*, p. 223.
- 4 Per la funzione di richiamo che questo strumento assolveva, cf. A. *Eu.*, vv. 567-568, B. XVIII, v. 3. Cf. West 1992^a, pp. 118-119.
- 5 De Martino-Vox 1996, III, p. 1249.

ἰμέρω νέας ἀοιδὰς
 πίμπλατ'· ἰθύω δ' ἀκούσαι,
 παρσενήϊας ὁπός¹

Il luogo in cui Alceo vive esule, «tenendo i piedi lontano dai mali» (v. 16: οἴκημι κ[ά]κων ἔκτος ἔχων πόδας) si trova nell'isola di Lesbo, e sembra essere noto a tutti per i suoi concorsi, in cui delle fanciulle sono giudicate in base alla loro bellezza fisica (v. 17: Λ[εσβί]αδες κριννόμεναι φύαν). Queste graziose partecipanti sono "visualizzate" nel loro incedere, nel loro accompagnarsi con lo strascico dei loro abiti (v. 18: πῶλεντ' ἑλκεοίπεπλοι). A questa descrizione, che Alceo "pone sotto gli occhi" del suo lontano uditorio, suscitando il piacere di immaginare le forme e la grazia delle belle fanciulle, il poeta aggiunge la caratterizzazione sonora del contesto in cui vive². I citati vv. 18-20 sembrano voler ricreare nella φαντασία dell' ἑταιρεία di Alceo la sensazione di udire ciò che anche il poeta ode nella sua terra d'esilio. L'espressione assomma in soli tre versi termini che definiscono le caratteristiche di un canto/grido di donne, probabilmente eseguito durante i concorsi di bellezza. È possibile, con Robert 1969, pp. 312-315, che il μακάρων ἐς τέμ[ε]νος θέων che Alceo menziona al v. 13 sia da individuare nel santuario lesbio di Era, a cui fa riferimento un importante epigramma anonimo dell'*Antologia Palatina* (IX, 189)³. È difficile stabilire le coordinate topografiche di questo santuario⁴; più semplice è invece dimostrare che la divinità a cui erano dedicate le celebrazioni, con i relativi concorsi di bellezza e l'esecuzione di inni, si identifica nella dea Era⁵. Lo sfondo di una cerimonia sacrale in cui alla bellezza fisica si accompagnava una forma di espressione sonora, e in cui la presenza femminile era preponderante⁶, chiarisce il contesto ed il significato dei versi in analisi: con grande ricchezza linguistica ed allo stesso tempo con molta precisione, Alceo descrive le sensazioni provate nel suo luogo d'asilo, facendo ricorso alla propria φαντασία visuale e sonora per rimembrarle e descriverle, e a quelle del suo uditorio perché possa immaginarle.

Il verbo βρέω, come il corradicale termine βρόμος⁷, esprime la forza di risonanza di un suono, specialmente se percepito a distanza. Di origine etimologica incerta (quasi certamente onomatopeica)⁸, esso può designare il risuonare del mare e del vento in Omero⁹, o il risuonare di armi e di uomini nella tragedia attica¹⁰. Il verbo βρέω può anche indicare il risuonare di strumenti

- 1 Le integrazioni e l'interpretazione grammaticale sono di Page 1959. Vd. apparato in Davies 1991^a, pp. 38-39. Per il concetto di "nostalgia acustica", cf. anche l'iscrizione di Cecilia Trebulla sul Colosso di Memnone, ep. 92 Bernand.
- 2 Sulla possibile individuazione di questo luogo sono state avanzate diverse ipotesi. Cf. Liberman 1999, p. 216, n° 138.
- 3 In questo epigramma non si fa esplicito riferimento a concorsi di bellezza, ma la componente orchestico-corale è un elemento preponderante.
- 4 Cf. Robert 1969, pp. 312-313, il quale propenderebbe per una collocazione vicino al monte Pileo, nell'attuale piana di Mesa, e non invece sul monte stesso, come sosteneva Tümpel nel 1891. Anche Gallavotti 1962, pp. 45, 104 sgg. concorda nel vedere nel τέμενος dei versi di Alceo l'Heraion del monte Pileo. Per il valore anche politico di questo santuario, che nel nome richiamerebbe la centralità geografica e politica che avrebbe assunto nell'isola di Lesbo, cf. l'utile sintesi delle argomentazioni in Nagy 1993, p. 221.
- 5 Il riferimento letterario più palmare della presenza di questo culto nell'isola è in Saffo, fr. 17 V., v. 2. Cf. Robert 1969, pp. 313-314, e Liberman 1999, p. 61, n° 127. Per i concorsi femminili (καλλιστεία) a cui Alceo fa riferimento, cf. anche Rösler 1980, pp. 282-284. Teofrasto, in Ath. XIII, 610a (fr. 112 W.) conferma la fama dei concorsi di bellezza femminile che si tenevano a Lesbo. Altro riferimento ai καλλιστεία che si tenevano a Lesbo in onore di Era è lo *Schol. Vet. A ad Hom. Il. IX, v. 129*, II, p. 425 Erbse.
- 6 Nagy 1993, pp. 222-223 sottolinea il legame fra la sacralità, la bellezza e gli elementi orchestico-musicali in questo tipo di manifestazioni, portando a confronto *AP IX*, 189.
- 7 Cf. p. 108.
- 8 Cf. Chantraine s.v. βρέω, p. 185, che lo traduce con "gronder" = "rimbombare", e Frisk s.v. βρέω, pp. 264-265.
- 9 Cf. alcuni esempî in Hom. *Il. II*, v. 210, *IV*, v. 425, *B. XVII*, v. 76-77 (βα-|ρύβρομον πέλαγος) e *S. Ant.*, v. 592 per il rimbombo del mare; Hom. *Il. XIV*, v. 399, *Ar. Th.*, v. 998 per il rimbombo del vento. Cf. commento a Simon. fr. 595 PMG, p. 78 sgg.
- 10 Cf. *A. Pr.*, v. 424, *E. Ph.*, v. 113, *Heracl.* v. 832 per il risuonare di armi; *A. Th.*, vv. 350, 378 per il risuonare di voci

musicali, come in Pindaro (*N. XI*, v. 7)¹, in cui per zeugma esso ha come soggetti la *λύρα* e la *ᾠδή*: *λύρα δέ σφι βρέμεται καὶ αἰοιδά*. Escludendo quest'ultimo, insieme ad altri pochi casi, i passi in cui il risuonare di strumenti o di voci sia espresso da questo verbo sono molto rari. Non si tratta di un tecnicismo, ma di un verbo generico che esprime la sensazione uditiva di chi, soprattutto a distanza, percepisce un suono senza apprezzarlo dal punto di vista estetico. Non a caso, il suono che Alceo cerca di "ricreare" nella mente dei suoi lontani ascoltatori, nonché il soggetto del verbo, posto in posizione enfatica, viene espresso con il termine *ἦχώ*: questa eco descrive genericamente un suono le cui caratteristiche, foniche ed estetiche, sono definite nel seguito della sequenza verbale, ed in particolare al v. 20 (vd. *infra*), tenendo alta la concentrazione dell'uditorio. È utile ricordare, infatti, che l'attesa e la tensione di ascoltatori che non hanno sotto gli occhi il testo della *performance* – come invece oggi può accadere, ad esempio, a chi ascolti un'aria d'opera avendo a disposizione la traccia scritta del libretto o dei sopratitoli – sono accresciute da una sequenza enunciativa in cui l'emittente procede per gradi per definire l'oggetto del suo discorso. In questo caso, fino al v. 19, i convitati amici di Alceo immaginerebbero soltanto un'«eco femminile che risuona»². L'aggettivo *θεσπέσιος*, in questo contesto, non ha la semplice funzione di *epithetus ornans*, ma descrive la sensazione che questa eco ha destato in Alceo, che la ricorda per averla vissuta direttamente. Fra i suoni considerati sacri nella Grecia arcaica vi era certamente il canto. Nell'*Iliade* il canto di Tamiri è definito *θεσπέσιος*: egli, depositario di un dono così sacro, per il dissacrante suo atteggiamento nei confronti delle Muse perse la *ᾠδὴν θεσπεσίην* insieme all'arte del citareggiare (*Hom. II. II*, vv. 597-600):

στεῦτο γὰρ εὐχόμενος νικησέμεν, εἴ περ ἄν αὐταὶ
Μοῦσαι ἀείδοιεν, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο·
αἱ δὲ χολωσάμεναι πηρὸν θέσαν, αὐτὰρ ᾠοιδὴν
θεσπεσίην ἀφέλοντο καὶ ἐκλέλαθον κιθαριστύν·

vantandosi assicurava che avrebbe vinto (nel canto), fossero anche state le stesse Muse a cantare, le figlie dell'egioco Zeus.
E quelle adiratesi lo fecero mutilo, e il canto divino gli tolsero e gli fecero dimenticare l'arte della cetra.

L'aggettivo *θεσπέσιος* definisce le Sirene proprio in un contesto in cui Ulisse espone ai suoi compagni la necessità di doverne "stornare il canto" (*Hom. Od. XII*, vv. 158-159: *Σειρήνων ... θεσπεσιῶν | φθόγγον ἀλεύσθαι*); in altri casi, riferito ad un'eco, esso esprime il brivido che si prova ad udirla, come in *Hom. II. VIII*, vv. 158-159³:

umane. Per quest'ultima categoria, cf. anche *Pi. P. XI*, v. 30, ὁ δὲ χαμηλὰ πνέων ἄφαντον βρέμει: «chi ha il fiato umile, rimoreggia nell'ombra» (trad. di Gentili 2012⁵, p. 301).

1 Cf. anche *Pae. Delph.* 20 P.-W., r. 14 (λιγὺν δὲ λωτοὺς βρέμω), ed *E. Ba.*, vv. 160-161: λωτοὺς ὅταν εὐκέλαδος | ἱερὸς ἱερὰ παίγματα βρέμη.

2 Importante il legame fra il verbo *βρέμω* e l'idea di eco espressa da Esichio con la chiosa *βρέμεται· ἦχεϊ*, n° 1090, I, p. 345 Latte.

3 Cf. altri passi omerici in cui l'aggettivo *θεσπέσιος* accompagna suoni e sentimenti di paura, o di terrore: *Hom. II. XVI*, vv. 294-295 (τοὶ δὲ φόβηθεν | Τρῶες θεσπεσίῳ ὁμάδῳ), *XVII*, v. 118 (θεσπέσιον γὰρ σφιν φόβον ἔμβαλε Φοῖβος Ἀπόλλων), *XVIII*, v. 149 (θεσπεσίῳ ἀλαλητῷ ὑφ' Ἑκτορος ἀνδροφόνιοι), *Od. III*, vv. 149-150 (οἱ δ' ἀνόρουσαν ἐϋκνήμιδες Ἀχαιοὶ | ἦχῃ θεσπεσίῃ), *XI*, v. 43 (θεσπεσίῃ ἱαχῇ· ἐμὲ δὲ χλωρὸν δέος ἦρει). Cf. Gentili 1966, p. 44. Diversamente dal significato da noi proposto, Page 1955, p. 199, intende *θεσπέσιος* in senso estetico (*wondrous* = meraviglioso) e così traduce i vv. 18-20 del frammento alcaico: «and all around there rings the wondrous sound of the loud holy cry of women every year». Simile la traduzione di Liberman 1999, p. 64: «résonne l'écho merveilleux de l'annuel cri sacré des femmes». Gallavotti 1957², p. 144 traduce invece: «e intorno risuona l'eco infinita del sacro grido annuale delle donne». Una connotazione meno sacrale, e più letteraria, dell'aggettivo *θεσπέσιος* è forse da preferire per *Pi. N. IX*, v. 7, in cui l'aggettivo definisce il canto di lode di un'azione meritevole, contrapposto al silenzio dell'oblio.

ἐπὶ δὲ Τρῶες τε καὶ Ἑκτώρ
ἤχῃ θεσπεσίῃ βέλεα στονόεντα χέοντο.

i Troiani ed Ettore
con terribile eco riversavano lugubri colpi.

Mentre con l'aggettivo θεσπέσιος richiama il valore ancestrale e, soprattutto, la sensazione di brivido suscitata dall'eco, al v. 20 Alceo descrive i suoni delle cerimonie a cui ha assistito facendo riferimento a valori culturali e acustici. La successione graduale dei termini uditivi è costruita secondo un procedimento di definizione, tipico di una cultura orale in cui l'attesa di ciò che verrà udito successivamente incrementa il piacere e accresce l'attenzione.

L'aggettivo ἱερός specifica il carattere sacrale, di "conforme al rito"¹, che caratterizzava il suono udito da Alceo. Come ha dimostrato Gentili 1966, pp. 37-62, soprattutto nel periodo arcaico non si può parlare di sinonimia degli aggettivi che definiscono i varî aspetti del sacro, come ἄγνός, ἱερός, e σεμνός:

La ricchezza del vocabolario religioso, della quale poté peculiarmente disporre la lingua greca, esprimeva la varietà di significati e colorazioni che accompagnò presso i greci l'idea del sacro; significati e colorazioni riflettenti non solo la natura ambivalente del sacro, ma anche l'evolversi dello spirito religioso dell'uomo greco da Omero al IV sec.; in concreto le diverse connotazioni, i diversi contesti, le diverse situazioni temporali e locali nelle quali quei termini erano pronunciati².

Il termine sonoro specifico, fatto attendere dai due versi 18 e 19, giunge dopo l'epiteto ἱερός. Si tratta della ὀλολυγή, grido acuto che nella percezione reale, come nella rievocazione dei versi di Alceo, è preceduta dal diffondersi della sua eco. Fraenkel 1978⁴, pp. 296-297 ricorda che il corradicale verbo ὀλολύζειν (così come ὀλολυγμός) non è legato all'idea di suono o di melodia, ma esprime quel grido – quasi sempre femminile - che veniva lanciato nel corso di cerimonie religiose, e in particolare, dopo l'invocazione iniziale agli dei, o proprio nel momento in cui si colpiva a morte la vittima sacrificale³. L'*epos* omerico dà un chiaro esempio di questa pratica, contestualmente ad un rito offerto alla dea Atena (Hom. *Od.* III, vv. 447-452):

αὐτὰρ ἐπεὶ ῥ' εὗξαντο καὶ οὐλοχύτας προβάλοντο,
αὐτίκα Νέστορος υἱός, ὑπέρθυμος Θρασυμήδης,
ἤλασεν ἄγχι στάς· πέλεκυς δ' ἀπέκοψε τένοντας
αὐχενίους, λῦσεν δὲ βοὸς μένος· αἱ δ' ὀλόλυξαν
θυγατέρες τε νυοὶ τε καὶ αἰδοίη παράκοιτις
Νέστορος, Εὐρυδίκη, πρέσβα Κλυμένηοιο θυγατρῶν.

ma dopo che pregarono e gettarono la mola,
subito il figlio di Nestore, il coraggioso Trasimede,
ritto lì accanto, colpì; l'ascia tagliò i tendini,
del collo, e sciolse la forza della giovenca. Gridarono
le figlie e le nuore e la moglie onorata
di Nestore, Euridice, la maggiore delle figlie
di Climeno.

Dalle descrizioni letterarie si desume che l' ὀλολυγή era un suono breve, secco e risonante, con una grande forza di propagazione; un grido molto forte, tale da far rabbrivire chi lo avesse udito. La secchezza e l'incisività di questo suono potrebbero anche riflettere le caratteristiche del colpo di ascia scagliata sul collo dell'animale sacrificale, come si legge nei versi omerici evocati. Alla brevità della ὀλολυγή alluderebbe, secondo Fraenkel, il v. 1137 dell'*Oreste* euripideo, in cui la

1 Trad. di Gentili 1966, p. 44, secondo cui, tuttavia, in questi versi «non la sacrale solennità dell'evento è qui posta in primo piano, ma la presenza delle protagoniste, le belle donne di Lesbo, che sfilano avvolte nei lunghi pepli. Il poeta si limita soltanto a indicare la ritualità della cerimonia al suo culmine con la menzione del grido rituale delle donne» (n° 40).

2 Gentili *ibid.*, p. 39.

3 Contesto rituale può essere considerato anche quello della nascita di Apollo, in *h.Ap.*, v. 119, in cui è detto che tutte le dee che assistettero Leto emisero un' ὀλολυγή non appena il dio venne alla luce: ἐκ δ' ἔθορε πρὸ φώωσδε, θεαὶ δ' ὀλόλυξαν ἅπασαι.

successione immediata del grido e del fuoco acceso per gli dèi esprimerebbero il ritmo incalzante del rito:

ὀλολυγμός ἐσται, πῦρ τ' ἀνάψουσιν θεοῖς

Si considerino, infine, gli accorgimenti formali che contribuiscono a "ricreare" nella mente dell'uditorio il grido annuale che Alceo ha *vissuto* direttamente e che vuole riportare ai suoi compagni lontani. Non sarà sfuggito alle orecchie dei invitati il chiasmo che, seppure con l'interposizione di γυναικῶν fra i due sintagmi, forma la disposizione ἄχῳ – θεσπεσία – ἱρας – ὀλολύγας (vv. 19-20). In questa successione, molto ricca dal punto di vista semantico, gli elementi di definizione sonora (Son.) e quelli che esprimono l'ambientazione sacrale (Sacr.) si incrociano, come risulta dallo schema seguente:

Son. (ἄχῳ)	Sacr. (θεσπεσία)
Sacr. (ἱρας)	Son. (ὀλολύγας)

Inoltre, all'uditorio di Alceo non deve essere sfuggita la forte presenza del genere femminile nei sei termini dei vv. 19-20:

ἄχῳ θεσπεσία γυναικῶν
ἱρα[σ ὀ]λολύγας ἐνιαυσίας

Non è del tutto agevole esprimere, in una traduzione italiana fluente, questo susseguirsi di sei termini tutti di genere femminile. Possiamo immaginare, tuttavia, che la rievocazione dei concorsi e dei canti di fanciulle risuonasse anche nella scelta lessicale, oltre che in quelle sintattica e ritmico-metrica, di Alceo. La situazione di solitudine porta il poeta a desiderare, con un'abile metonimia sonora, l'ἄγορά e la βουλή della sua città patria. Questo atteggiamento mentale è presente non soltanto in ciò che egli desidera, ma anche in quello che egli vive e che vorrebbe condividere con i compagni, ovvero la festa annuale insieme alle sue scene di bellezza, e alla sua sfera sonoro-sacrale. Con questi versi, Alceo invia a Mitilene non soltanto un messaggio di nostalgia, ma anche una vivida testimonianza di immagini e, soprattutto, di suoni¹. Un confronto fra il frammento alcaico e i versi in cui Saffo esprime il desiderio di vedere Anattoria assente (fr. 16 V., vv. 17-20) mette in luce i diversi atteggiamenti mentali che, nel periodo arcaico, il desiderio di un oggetto assente poteva suscitare. Alceo sembra «ridotto ad ascoltare il grido delle Lesbie nelle annuali gare di bellezza, un suono certo meno gratificante di quello che bandisce l'ἄγορά. Alceo non ha con sé un amico, non può consolarsi cantandogli dal vivo sulla cetra la sua storia, come fa Achille con Patroclo (Hom. *Il.* IX, v. 186 sgg.), ma ascolta forzatamente quella delle belle signore lesbie, provando una *nostalgia acustica* equivalente e polare a quella visiva di Saffo, che vorrebbe «vedere» l'amabile incedere della splendida Anattoria piuttosto che i carri dei Lidi e di fanti in armi»².

In calce a questa analisi, e con particolare riferimento al significato di θεσπέσιος, appare utile richiamare alcuni versi dell'*Inno omerico a Hermes*, il cui significato è stato brillantemente discusso da Cantilena 1993, pp. 115-127. Dopo aver trovato la tartaruga ed averne svuotato il guscio, il dio Hermes ottiene la prima lira (vv. 24, 41-51). Subito dopo ne saggia le corde ottenute con l'ausilio di un plectro, ottenendo un suono che ha attirato l'interesse della critica, e che è al centro dell'intervento del citato studioso (vv. 53-55):

1 Si potrebbe parlare di una "cartolina sonora" che Alceo invia ai suoi amici di Mitilene. La medesima tipologia di suoni, canti ed echi ricorre anche nel frammento saffico 44 V., v. 24 sgg., in cui l'accumulazione di termini musicali fa da sfondo alla gioia delle nozze di Ettore e Andromaca. Cf. il relativo commento a p. 39 sgg.

2 De Martino-Vox 1996, II, p. 1249.

πλήκτρῳ ἐπειρήτιζε κατὰ μέρος· ἡ δ' ὑπὸ χειρὸς
 σμερδαλέον κονάβησε· θεὸς δ' ὑπὸ καλὸν ἄειδεν
 ἐξ αὐτοσχεδῆς πειρώμενος,

con un plettro provò corda per corda; e quella (*scil.* ἡ χέλυς) sotto la sua mano
 risuonò qualcosa di terribile; e il dio a quell'accompagnamento cantava stupendamente
 cimentandosi nell'improvvisazione,

L'espressione σμερδαλέον κονάβησε è stata spiegata in vari modi. Dopo un'attenta analisi delle varie interpretazioni e, soprattutto, dei diversi usi dell'aggettivo, Cantilena dà la sua lettura del passo (pp. 121-122):

va ricordato che un solo significato si attaglia a tutti gli usi che di σμερδαλέος sono fatti nell'epica arcaica, e questo è "che incute paura". La terra romba paurosamente sotto il passaggio dell'esercito o per la nascita di Athena, così come pauroso è il fracasso delle navi spezzate dai macigni e l'urlo dei guerrieri o il gemito dei morenti. In tutti questi esempi σμερδαλέον non ha la funzione di precisare la qualità del κόναβος da un punto di vista acustico, ma indica l'effetto di *paura* prodotto sugli astanti¹. Tant'è vero che l'aggettivo è predicabile anche di realtà non sonore, ma visive: i due leoni di Σ 579 sono "spaventosi", come la squallida dimora di Hades in Y 65; pauroso è lo sguardo del serpente in X 95 o quello del dio Helios in *H.Hom.* XXXI 9, e lo sono sia le teste di Skylla in μ 91, sia l'aspetto di Odysseus tutto coperto di alghe in ζ 137. Sono gradi diversi di paura, ma questo è il significato dell'espressione. Non ci può quindi essere dubbio che esso andrà riconosciuto anche in *H.Herm.* in riferimento all'effetto del primo suono della lira. Ma che cosa c'è di spaventoso in esso? La risposta è semplice. Questo suono è "pauroso" proprio perché precedentemente inaudito.

Questa spiegazione dell'aggettivo σμερδαλέος può essere accostata alla nostra analisi di θεσπέσιος². Entrambi gli aggettivi non arricchiscono il significato del nome a cui si riferiscono in senso estetico, ma richiamano sensazioni fisico-psichiche legate ad un'immagine o, come nel frammento di Alceo e nell'*Inno a Hermes*, ad un suono. La finezza lessicale del greco nel campo sonoro permetteva di associare a particolari suoni, come l'eco di un grido o il risuonare di una corda, reazioni quali il tremore tipico di chi è atterrito. Nei casi analizzati, più in particolare, si tratta di suoni che incutono allo stesso tempo ammirazione, paura e religiosa reverenza. Lo stesso autore dell'*Inno omerico a Hermes* è testimone della sottile ma netta differenza fra σμερδαλέος e θεσπέσιος in contesto sonoro (vv. 418-423):

λύρην δ' ἐπ' ἀριστερὰ χειρὸς
 πλήκτρῳ ἐπειρήτιζε κατὰ μέρος· ἡ δ' ὑπὸ χειρὸς
 σμερδαλέον κονάβησε, γέλασσε δὲ Φοῖβος Ἀπόλλων
 γηθήσας, ἐρατὴ δὲ διὰ φρένας ἦλυθ' ἰωὴ
 θεσπεσίης ἐνοπῆς, καὶ μιν γλυκὺς ἕμερος ἦρει
 θυμὸν ἀκούζοντα·

la lira sul braccio sinistro
 con un plettro provò corda per corda; e quella (*scil.* ἡ χέλυς) sotto la sua mano
 risuonò qualcosa di terribile, e sorrise Febo Apollo

- 1 Va ricordato che in una società orale come quella greca arcaica, sensazioni acustiche e sentimenti sono strettamente correlati. Si veda, ad esempio, la formazione morfologica dell'aggettivo ἀδεισιβόας, usato da Bacchilide in V, v. 155 e in XI, v. 61. Questo aggettivo è ottenuto dall'unione di un *alpha* privativo, il verbo temere (δέιδω) ed il sostantivo βοή per significare il coraggio di chi non teme il grido di guerra né tantomeno, fuor di metafora, la guerra stessa. Simile processo logico-lessicale è all'origine dell'*hapax* μενέκτυπος ("che resiste allo strepito"), con cui Bacchilide definisce l'impavido Teseo in XVII, v. 1.
- 2 Cf. B. XI, v. 56: σμερδαλέαν φωνὰν ἰεῖσαι, con riferimento al grido lanciato dalle vergini figlie di Preto. In questo caso il grido non ha carattere sacrale positivo ma esprime uno stato emotivo negativo, essendo legato alla follia indotta da Era. Su questo verso, cf. anche p. 42 n° 1.

rallegratosi, e gli penetrò nell'animo un amabile suono
di voce divina, e un dolce desiderio gli prese
il cuore che ascoltava;

Il suono generato dalla lira di Hermes suscita forti sensazioni fisiche: terrore (σμερδαλέον κονάβησε, v. 420), piacere (γέλασσε ... γηθήσας, vv. 420-421), dolcezza (γλυκὺς ἦμερος, v. 422). Fisico è anche l'effetto della voce divina della lira (ἰωή ... θεσπεσίης ἐνοπῆς)¹, che penetra nell'animo di Apollo, instillandogli un dolce desiderio di ascolto.

ENALLAGE

Nel senso moderno, l'enallage designa genericamente uno scambio o una conversione di funzione fra parole. In questa definizione rientra anche il termine ipallage. Tuttavia, mentre quest'ultima indica più specificatamente la diversione dell'orientamento sintattico dell'aggettivo, che concorda con il determinato anziché con il determinante, o viceversa, di converso l'enallage mantiene nella classificazione moderna un'accezione più larga, a prescindere dalla classe grammaticale a cui appartengono i membri fra i quali avviene lo scambio. Con questo significato estensivo è da intendere l'uso del termine enallage nel presente lavoro. Nella tradizione retorica più antica, la distinzione fra le due definizioni di ipallage e di enallage appare molto sfumata².

Stesich. fr. 212 PMGF

τοιιάδε χρὴ Χαρίτων δαμώματα καλλικόμων
ὕμνειν Φρύγιον μέλος † ἐξευρόντα † ἄβρῳς
ἦρος ἐπερχομένου³.

questi canti popolari delle Cariti dalla bella chioma
è necessario cantare trovando delicatamente
una melodia frigia
mentre arriva la primavera.

Fonte: Ar. *Pax*, v. 797 (p. 39 Olson), *ad haec* ΣVΓIh (p. 125 Holwerda).

Metro: κατ' ἐνόπλιον-epitriti.

Genere: canto epico-citarodico proveniente, secondo alcuni, dall'*Oresteia*.

1 Cf. *h.Ap.*, v. 360. Qui il sintagma θεσπεσίης ἐνοπῆς definisce l'urlo soprannaturale della dracena uccisa da Apollo, il cui valore è indiscutibilmente legato alla sfera più antica del culto del dio pitico.

2 Cf. Lausberg p. 344.

3 La forma tràdita del participio aoristo all'accusativo maschile singolare (che secondo noi si riferirebbe all'Io poetico) desta dubbî soprattutto a causa dello iato con ἄβρῳς. Kleine integra con < σ >, evitando lo iato. Davies-Finglass 2014, editando secondo quest'ultima interpretazione, la intendono come *pluralis pro singulari* (p. 496). L'aggettivo dimostrativo τοιόσδε esprime nella lirica greca arcaica l'appropriatezza del canto e dell'argomento al contesto. Per altri riferimenti, cf. Davies-Finglass *id.*, p. 495.

Lo scolio alla parabasi della *Pace* ricorda che Aristofane parodiò versi stesicorei, e più precisamente l'*incipit* dell'*Oresteia* qui riportato¹. Come ricordano Davies-Finglass 2014, pp. 488-489, Stesicoro articola il canto in tre grandi momenti: subito prima, subito dopo e molto tempo dopo la Guerra di Troia. Il primo momento, quello della preparazione degli Achei alla grande spedizione militare, è contraddistinto da un clima di letizia, di canti e di festa. A questa prima parte dell'opera vanno ricondotti i fr. 210, 211 e il citato 212 PMGF. L'insieme degli elementi contenuti nei tre frammenti suggerirebbe un'esecuzione primaverile dell'*Oresteia*, forse nell'ambito di una festa stagionale in connessione con il culto di Apollo, che a primavera tornava in Grecia - e più in particolare a Delfi - dopo il suo soggiorno invernale presso gli Iperborei (cf. Plu. *De E ap. Delph.*, IX, 388e-389c)². L'arrivo della primavera viene annunciato, secondo la tradizione popolare, dall'avvistamento di stormi di rondini, anche se «una sola rondine non fa primavera» già secondo Aristotele³. A questo elemento visivo (il vedere stormi di rondini)⁴ si aggiunge, secondo la sensibilità greca antica, un cambiamento nella fonosfera: il canto di alcune razze di uccelli, infatti, è il segno sonoro dell'arrivo della bella stagione. In un altro frammento (211 PMGF), che quasi certamente era posto all'inizio dell'*Oresteia*⁵, Stesicoro evoca, anche attraverso la ricerca di una sonorità interna del verso⁶, lo stridìo della rondine a primavera:

ὄκα ἦρος ὥρα κελαδῆ χελιδών⁷.

Questo frammento, più degli altri, permette di collocare l'esecuzione del poemetto stesicoreo nella stagione delle feste primaverili che avevano luogo non soltanto a Sparta, ma anche nei centri più importanti della grecità occidentale⁸. In questo tipo di manifestazione trovavano spazio motivi e composizioni di origine popolare⁹. De Martino-Vox 1996, I, p. 264 ricordano il contesto esecutivo dei δαμώματα (canti in pubblico e/o a spese dello Stato) evocati nel fr. 212 PMGF:

L'occasione di questi canti primaverili (ἦρος ἐπερχομένου), melodicamente orientalizzanti (Φρύγιον μέλος) e sensuali (Χαρίτων, ἄβρως) può essere stata una sagra di purificazione, tipo quelle attestate in ambienti pitagorici ed occidentali in cui si cantavano peani (un genere diffuso in area italica, vd. Aristosseno fr. 117 Wehrli) solitamente brevi a cura di un coro improvvisato (Delatte) oppure in onore di Apollo (Cingano). Ma di incontri festivi primaverili accompagnati da peani come manifestazione di un pericolo militare scampato si parla anche per Megara in Teognide 775-9.

Nell'immaginario collettivo greco, la rondine è assunta a simbolo di dolcezza canora¹⁰, e condivide

1 Sulla πλοκή di versi stesicorei congegnata da Aristofane, cf. D'Alfonso 1994, pp. 106-107.

2 Per questa ipotesi, cf. Davies-Finglass 2014, p. 496.

3 Cf. Arist. *EN* 1098a, 15. Esiodo, nelle *Opere* desume l'inizio della primavera ora dalla vista della rondine "che geme di primo mattino" (in contesto agricolo, vv. 568-569), ora dall'apparire delle prime foglie di fico, grandi quanto l'orma lasciata da una cornacchia (in contesto marittimo, vv. 678-681).

4 Cf. Hes. *Op.*, vv. 568-569, in cui la rondine «sorge alla luce fra gli uomini, all'inizio della primavera»: ὦρτο χελιδών | ἐς φάος ἀνθρώποις, ἔαρος νέον ἱσταμένοιο.

5 Cf. Bowra 1961, p. 115.

6 Cf. De Martino-Vox 1996, I, p. 263: «il verso mima con ἦρος ὥρα e κελαδῆ χελιδών il cinguettio primaverile della rondine, e conferma la ricerca di effetti sonori, tipica dell'armonia "elegante (γλαφυρά)"».

7 Cf. Davies-Finglass 2014, pp. 497-498 per l'allitterazione nella sequenza κελαδῆ χελιδών.

8 Secondo Davies-Finglass *ibid.*, pp. 27-29, che si oppongono alla *communis opinio* (cf. *ibid.*, p. 27, n° 155), non si hanno elementi sufficienti per ritenere che l'esecuzione dell'*Oresteia* stesicorea sarebbe avvenuta più probabilmente nella città di Sparta. L'*Oresteia*, l'*Elena* e la *Palinodia*, al contrario, potrebbero essere state eseguite, e recepite altrettanto felicemente, a Reggio, a Taranto, o anche ad Atene.

9 Per la destinazione popolare della poesia di Stesicoro, insieme a quella di Omero, cf. Simon. fr. 564 PMG, v. 4. È forse possibile intravedere una parodia dei versi stesicorei in Ar. *Ra.*, vv. 674-685, in cui, fra l'altro, la rondine e l'usignolo sono evocati insieme al loro suono carico di lugubre mestizia.

10 È questo, forse, uno fra gli elementi che mettono più in evidenza la distanza fra il nostro orecchio e quello dei

con l'usignolo l'importante ruolo di "nunzio sonoro della primavera"¹. In Hom. *Od.* XIX, v. 518 sgg. Penelope, con una celeberrima similitudine, accosta il suo cuore affranto dall'estenuante attesa di Ulisse e dalle *avances* dei pretendenti, a Procne, che dopo tristi vicende fu trasformata in usignolo. Questo uccello, nella sua prima attestazione letteraria, «soavemente canta all'inizio della primavera» (v. 519: καλὸν αἰδῆσιν ἕαρος νέον ἱσταμένοιο) e piangendo la sorte del figlio Iti riversa fra gli alberi «una voce dai molti echi» (v. 521: χέει πολυηχέα φωνήν). Anche Simonide in fr. 586 PMG evoca i "garruli" usignoli primaverili (ἀηδόνες πολυκώτιλοι ... εἰαριναί)².

Tornando ai versi dell'*Oresteia*, è importante sottolineare l'accostamento di termini sonori e musicali che, uno dopo l'altro, forniscono dettagli sulla *performance* e sul contesto esecutivo dei canti popolari (δαμώματα)³: il coro o il poeta intonava (ὑμνεῖν) questi canti all'indirizzo delle Cariti⁴, adattandoli elegantemente all'armonia frigia. Il participio aoristo ἐξευρόντα, composto del verbo εὐρίσκω, appartiene, insieme al sintagma φρύγιον μέλος, al linguaggio tecnico della pratica compositiva arcaica, legata alle nozioni complementari del "trovare" e della μίμησις⁵, come ricorda Alcmene, che nel fr. 39 PMGF sostiene di aver *trovato* le parole ed il canto «mettendo insieme la voce delle pernici sciolta in parole»:

Φέπη τάδε καὶ μέλος Ἀλκμάν
 εὔρε γεγλωσσαμέναν
 κακκαβίδων ὅπα συνθέμενος⁶.

Nel fr. 212 PMGF, Stesicoro fa esplicito riferimento all'armonia frigia, legata fin dalle sue origini a composizioni specificatamente auliche. Essa è legata fin dalle origini all'auleta mitico Olimpo e al suo strumento, l' αὐλός⁷. Lo pseudo-Plutarco (*de Mus.*, 5), citando Alessandro Polistore, ricorda che

Greci. Oggi, infatti, pochi ammetterebbero di apprezzare la dolcezza dello stridio di una rondine. Si vedano, invece, il fr. 394a PMG (ἡδυμελὲς χάριεσσα χελιδοῦ) di Anacreonte e Sapph. fr. 136 V. (*infra*). Non è da escludere che i Greci considerassero *dolce* il verso della rondine per associazione con la dolcezza della primavera, e non secondo un giudizio estetico relativo al garrito. Demade (IV sec. a.C.), ad esempio, in un contesto di critica oratoria, assimilò Demostene alle rondini, che non lasciano dormire, ma che non riescono neanche a svegliare (fr. LXXII De Falco). Il valore sonoro della rondine resta incontestabile, a prescindere da ogni considerazione estetico-acustica. Nel fr. 597 PMG di Simonide questo uccello è soprannominato «nunzio sonoro dell'odorosa primavera» (ἄγγελος κλυτὰ | ἕαρος ἀδυόδμου | κυανέα χελιδοῦ). Nel verso stesicoreo, secondo De Martino-Vox 1996, I, p. 264 «il verbo [κελαδέω, *n.d.a.*] sembra denotare un tipo di *performance*: cf. Pratina, fr. 708/1.3, Timoteo, fr. 791/15.198, fr.mel.ad. 1020/102.2».

- 1 Cf. Sapph. fr. 136 V.: ἦρος ἄγγελος ἡμερόφωνος ἀήδων. Cf., per altri riferimenti alla rondine e all'usignolo, Davies-Finglass 2014, p. 497.
- 2 Cf. il relativo commento a p. 74 sgg. Altri riferimenti all'usignolo sono in Sapph. fr. 30 V., v. 8 (in cui è definito ἁ λυγύφω[νος]) e 136 V. (ἦρος ἄγγελος ἡμερόφωνος ἀήδων). Vd. anche Thompson 1936, pp. 10-14.
- 3 Sono gli stessi scolii alla *Pace* a precisare il valore di δαμώματα: δὲ τὰ δημοσίου ἀδόμενα. Cf. Anche Hsch. s.v. Δαμώματα, n° 212, I, p. 403 Latte. Si ricordi l'importanza dei canti popolari che nell'antica Grecia, come avviene anche al giorno d'oggi, salutavano l'arrivo della primavera e delle rondini. Cf., fra tutti, il chelidonismo cantato dai fanciulli di Rodi e riportato da Ateneo in VIII, 360b = 848 PMG.
- 4 Tradotto da Bowra 1961, p. 115 con il termine «*Muses*». Le due figure sono strettamente correlate, e nella lirica greca arcaica e tardo-arcaica sono spesso invocate insieme. Cf., fra tutti, Sapph. fr. 128 V., e altri passi in Davies-Finglass 2014, p. 495. Gli stessi, a p. 490, sottolineano la presenza preponderante, nell'*Oresteia* stesicorea, dell'elemento femminile. Con il contesto fortemente femminile della tragedia si accorda non soltanto la presenza delle Cariti, ma anche quella della rondine (ἡ χελιδὼν in greco), e financo il senso profondo della primavera, in cui l'opera potrebbe essere stata eseguita, forse da un coro femminile, in occasione di una festa della fertilità della terra.
- 5 Cf. Gentili 2006, pp. 87-93. Per altri riferimenti riguardanti il verbo "trovare" nella lirica greca arcaica, cf. anche De Martino-Vox 1996, I, p. 267.
- 6 Come altro importante esempio, si ricordi Pi. *P.* I, vv. 60-60a: ἄγ' ἔπειτ' Αἴτνας βασιλεῖ | φίλιον ἐξεύρωμεν ὕμνον. Cf. il commento a questo passo, in Cingano 2012⁵, pp. 348-349.
- 7 Cf. ps.-Plu. *de Mus.*, 5. Per il legame fra i Frigî, Olimpo e l'auletica, cf. Wegner in RE XVIII, 1, s.v. Olympos. Cf. gli echi di questa origine in E. *Ba.*, vv. 127-128: ἀδυόβαι Φρυγίων | αὐλῶν. Stando invece ad Ath. XIV, 625e-626a, la melodia frigia, insieme a quella lidia, furono introdotte in Grecia dai rispettivi popoli, Frigî e Lidî, che giunsero con Pelope. Per una trattazione generale dei *nomoi* aulici, cf. Barker 1984, pp. 252-253.

arie frigie auletiche furono introdotte in Grecia da Olimpo. Secondo Pratina (ps.-Plu. *de Mus.*, 7) un secondo Olimpo, anch'egli auleta frigio, discendente dell'omonimo più antico, avrebbe composto il *nomos* auletico cosiddetto "policefalo". Lo pseudo-Plutarco, al cap. 19, senza distinguere fra un primo ed un secondo Olimpo, ricorda che questi e i suoi seguaci adottarono la *néte synemmenon* non soltanto nell'accompagnamento strumentale (i.e. all' αὐλός), ma anche per il canto dei *Metroa* (canti sacri per Cibele), e in altri pezzi di modo frigio: ἐχρῶντο γὰρ αὐτῇ οὐ μόνον κατὰ τὴν κροῦσιν, ἀλλὰ καὶ κατὰ τὸ μέλος ἐν τοῖς Μητρῷοις καὶ ἐν <ἄλλοις> τισὶ τῶν Φρυγίων. Le melodie per αὐλός, a cui il nome di Olimpo, più mitico che storico, è legato nel *de Musica*, appartenevano alle fasi più antiche della storia musicale greca, avevano carattere solenne e bene si prestavano ad accompagnare le cerimonie religiose¹. Nel fr. 126 PMGF, Alcmane rimanda all'esecuzione auletica di un φρύγιον μέλος ... Κερβήσιον:

Φρύγιον αὐλῆσε μέλος τὸ Κερβήσιον²

Tuttavia, nei versi dell'*Oresteia* stesicorea, l'uso del verbo ὑμνέω (ὑμνεῖν Φρύγιον μέλος) suggerisce una esecuzione corale e non unicamente strumentale. Oltre a Stesicoro, soltanto il poeta Teleste (fr. 810 PMG, v. 3) ricorda l'esecuzione canora di un *nomos* frigio:

Φρύγιον ἄεισαν νόμον.

L'armonia frigia sembra essersi adattata soltanto in un secondo momento a composizioni canore. Questa sua versatilità al genere corale, inoltre, ha dato adito ad ambiguità, se non a confusione, presso i trattatisti antichi e tardo-antichi, da Aristosseno alla Suda³. Dalle testimonianze riportate si evince un rapporto privilegiato fra l'armonia frigia e il genere auletico⁴, e un suo legame con il genere aulodico deve essere stato secondario e risalente ad un periodo più recente. Nella poesia arcaica, soltanto Stesicoro (fr. 212 PMGF) e Teleste (fr. 810 PMG, v. 3) fanno menzione di arie frigie non auletiche, ma intonate dal coro o dal poeta (vd. i rispettivi verbi ὑμνεῖν e ἀείδειν)⁵. Ad accompagnare le melodie di questi versi sarebbe stato l' αὐλός per i versi di Teleste (in cui si citano espressamente gli αὐλοί al v. 1), e presumibilmente la κιθάρα per i versi di Stesicoro⁶. Se all'epoca in cui Stesicoro compose questi versi, la melodia frigia era ancora prevalentemente auletica, si dovrebbe immaginare per il fr. 212 un'esecuzione *eccezionalmente* canora con l'accompagnamento, altrettanto *eccezionale*, di una κιθάρα su una melodia di solito eseguita all' αὐλός e non cantata. Stando a Glauco di Reggio (in ps.-Plu. *de Mus.*, 7), Olimpo avrebbe introdotto il cosiddetto νόμος ἀρμάτειος, *nomos* auletico che Stesicoro avrebbe appreso prendendo a modello lo stesso Olimpo, e che avrebbe usato insieme al ritmo dattilico. Stesicoro non sarebbe nuovo, dunque, all'uso di un *nomos* strumentale applicato ad un'esecuzione corale.

È difficile sapere se l'espressione "trovare un'armonia frigia nel canto" suonasse alle orecchie

1 Per gli aspetti più tecnici della musica auletica di Olimpo, cf. Barker 2002, pp. 32-40.

2 Trad.: «dei Cerbesi», ulteriore precisazione dell'armonia frigia. Un altro frammento di Alcmane (109 PMGF) riporta tre nomi di noti auleti frigii: Σάμβας καὶ Ἀδων καὶ Τῆλος.

3 La confusione fra le due categorie è evidente nel *de Musica* dello pseudo-Plutarco, dove per altro si dà credito alla tesi di Pratina, dei "due Olimpi". Al nome di Olimpo si riconduce la paternità dell'auletica (capp. 5, 7) e quella dell'aulodia (cap. 19). Cf. Lasserre 1954, pp. 45, 135; Ballerio 2011⁴, p. 27, n° 31, pp. 32-33, n° 49 (per la tesi di Pratina). La confusione fra un Olimpo il Vecchio ed un Olimpo il Giovane è generata probabilmente dall'assunto secondo cui il genere enarmonico, caratteristico del *nomos* auletico detto *Policefalo*, dovesse risalire ad un secondo momento e che i primi *nomoi* aulodici non potessero essere eseguiti nel genere enarmonico perché troppo innovativo. Cf. Lasserre 1954, pp. 156-158, Barker 1984, p. 212.

4 Cf. Ath. XIV, 624b.

5 In Telest. fr. 810 PMG, v. 1, il canto è certamente accompagnato dall' αὐλός. Cf. Calame 1983, p. 553.

6 Secondo West 1992^a, p. 180, e Pickard-Cambridge 1962², p. 11, l'unico strumento che accompagnò i componimenti di Stesicoro fu la κιθάρα. Anche Gostoli 1995, p. 140 n° 24, deduce dai versi di Stesicoro – confrontandoli con Pl. La. 188d - un'esecuzione accompagnata dalla lira.

dell'uditorio greco come ξενικόν¹ - se ciò rientrasse cioè in un uso figurato di un tecnicismo strumentale in contesto canoro -, o se invece già al tempo in cui fu intonato il verso «è necessario cantare un μέλος frigio» (ὑμνεῖν φρύγιον μέλος) l'osmosi fra linguaggio auletico e quello aulodico fosse già completata. La storia della musica è molto ricca di queste "osmosi linguistiche" fra generi strumentali e generi canori. Si pensi al *preludio*, che da componimento preliminare usato per mettere in tono la voce, è passato a designare prevalentemente un genere strumentale (e.g. i preludi di J.S. Bach o i preludi sinfonici), oppure al *salmo*: dall'originario verbo ψάλλω "far vibrare le corde di uno strumento"², esso ha richiamato sempre di più una forma canora, riducendosi oggi a designare il solo testo liturgico intonato, e oggi più spesso letto, nelle celebrazioni delle Chiese cristiane. Un confronto con Pindaro potrebbe gettare nuova luce sull'ambiguità fra μέλη aulodici e μέλη auletici. Nella *Pitica* XII, composta per l'auleta Mida di Agrigento, il poeta tebano riprende il mito di Medusa, la quale, decapitata da Perseo, con il suo «lamento sonoro» (v. 21: ἐρικλάγκταν γόον), ispira ad Atena la composizione strumentale di un' "aria dalle molte teste" (v. 23: κεφαλᾶν πολλᾶν νόμον)³. In questo caso, la dea compone sull' αὐλός un μέλος che riunisce tutte le voci di Medusa (vv. 19): παρθένος αὐλῶν τεύχε πάμφωνον μέλος. La versatilità dei termini musicali, probabilmente come già in Stesicoro, permette a Pindaro di giocare sul tema dell'imitazione - di un γόος (vocale) per mezzo di un αὐλός - anche sul piano della scelta lessicale⁴. In questi versi, come nota Gentili 2006, p. 88:

"invenzione" e "imitazione" si configurano come due aspetti di uno stesso processo compositivo: la melodia di tutte le voci degli auli, il nómos policefalo, la dea (Atena) lo ha trovato riproducendo il pianto convulso e sonoro di Euriale⁵.

Infine, ἄβρως arricchisce il senso dell'espressione «trovare nel canto un'armonia frigia». Sebbene l'etimologia di ἄβρός sia ancora incerta⁶, un'analisi delle occorrenze di questo aggettivo e dei suoi composti rivela uno stretto legame con il senso della vista⁷. Richiamando quel concetto visivo che i Greci indicavano con il termine ἀβροσύνη, Stesicoro conferisce all'intera espressione quel senso di delicatezza e di eleganza tipico della cultura orientale, mettendolo in relazione con l'armonia frigia, da Platone considerata la più conforme alle azioni di un uomo pacifico, pio e non violento (*R.* III, 399a sgg.)⁸. Dal punto di vista formale, il concetto di ἀβροσύνη non è espresso come attributo del

1 Le espressioni e le parole che, inserite in certi contesti, suonano come "non abituali", sono chiamate da Aristotele (*Po.* 1458a 22-34) τὰ ξενικά e contribuiscono al senso di estraniamento dell'uditorio. Cf. p. XXII n° 5.

2 Vd. LSJ s.v. Ψάλλω, ed in particolare il confronto fra i significati del verbo in *Ath.* IV, 183d e in *LXX*, *Ps.* VII, v. 18, IX, v. 12.

3 Questo *nomos*, che probabilmente valse a Mida la vittoria, testimonia gli stretti rapporti di influenza, nel linguaggio musicale, fra vista e udito, e dimostra un elevato grado di sollecitazione della αἰσθητικὴ φαντασία.

4 Si vedano anche i vv. 759-761 di Teognide, in cui la φόρμιγξ e l' αὐλός sono chiamati a far risuonare uno ἱερὸν μέλος, con un senso "canoro", più che strumentale, del termine μέλος.

5 Una delle Gorgoni, il cui insieme di voci ispira la creazione del *nomos* policefalo eseguito al flauto. Per uno studio su questo passo, con particolare attenzione per i termini usati da Pindaro nel descrivere la forza creatrice della poesia ed il suo imitare la realtà - e anche la realtà mitica - cf. Angeli Bernardini 1993, pp. 125-130.

6 Cf. Chantraine s.v. ἄβρός, p. 4, che rifiuta la tesi di Verdenius (1962), secondo cui questo aggettivo sarebbe etimologicamente legato al termine ἥβη (la giovinezza, la freschezza). Anche Beekes, s.v. ἄβρός, p. 6, pur non proponendo ipotesi etimologiche, esclude il riferimento a ἥβη.

7 Così Hall 1989, p. 81 riassume il valore semantico e culturale di ἀβροσύνη o ἄβρότης: «an untranslatable term combining the senses of "softness", "delicacy", and "lack of restraint". Although not a Homeric word, the epithet habros is found in a Hesiodic fragment in reference to the delicacy of a young woman (fr. 339), and in the archaic period it is particularly common in the Lesbian poets. In respect of women, goddesses, and even eastern gods it is neutral or even complimentary (...), but in connection with men and cities it is from early times pejorative».

8 Lo stesso Sofocle, che già nelle fonti antiche è considerato μάκαρ ed εὐδαίμων, avrebbe introdotto l'armonia frigia nella tragedia greca (*Vita Sophoclis* 23). Di tutt'altro parere fu Aristotele, che condannando l'armonia frigia come perturbatrice e dall'*ethos* orgiastico, la esclude dalle armonie "etiche", e ne concepisce l'utilizzo soltanto in funzione catartica (*Pol.* 8,7,1341b 33, 1342a 11). Per uno studio approfondito sull'opposizione fra Platone ed Aristotele nella

φρύγιον μέλος - ci si aspetterebbe, e.g., l'accordo dell'aggettivo ἄβρός con il φρύγιον μέλος - ma completa il senso di "cantare trovando" (ὕμνειν ... † ἐξευρόντα †) con l'avverbio ἄβρως, dando vita ad una raffinata enallage¹. È possibile confrontare i versi stesicorei con la struttura, più "normale" nell'accordo fra l'aggettivo ἄβρός e il dio Eros, di Anacr. fr. 37 Gentili, vv. 1-3²:

<τὸν> Ἔρωτα γὰρ τὸν ἄβρόν
μέλομαι βρύοντα μίτραις
πολυανθέμοισ' αἰεΐδειν·

A me piace cantare il molle Eros
di ghirlande fiorite ricolmo³;

In un altro frammento, invece, Anacreonte usa l'avverbio ἄβρως in accordo con il verbo ψάλλω = toccare. Questa associazione, che consideriamo depositaria di un valore sinestetico, sposa l'eleganza visiva delle dita in movimento alla sensazione tattile del far vibrare le corde della πηκτίς (fr. 373 PMG, vv. 2-3):

νῦν δ' ἄβρως ἐρόεσσιν
ψάλλω πηκτίδα τῇ φίλῃ κωμάζων † παιδί ἄβρῃ †.

E ora mollemente l'amabile
cetra tocco cantando la serenata alla mia⁴...

Come in Anacreonte, anche nel fr. 212 PMG Stesicoro potrebbe aver legato ai significati del verbo ἐξευρίσκειν e del verbo ὕμνειν, evocatori di una *facies* sonora, il senso di un'eleganza visiva (già implicita nell'epiteto delle Cariti καλλικόμοι) attraverso l'avverbio ἄβρως. La presenza di quest'ultimo, motivata anche dall'evocazione del *nomos* frigio a cui culturalmente si associa l'eleganza ionica, si lega non al sintagma φρύγιον μέλος ma per enallage ai due verbi della *performance* canora: ἐξευρίσκειν e ὕμνειν, sollecitando allo stesso tempo "l'occhio e l'orecchio mentali" degli astanti con una raffinata sinestesia concettuale: «cantare elegantemente una melodia frigia». Il concetto di ἄβροσύνη, per quanto si è detto, si lega felicemente a figure aggraziate quali le Cariti, che Stesicoro evoca in qualità di dee protettrici (o ispiratrici) dei canti popolari. Alle Cariti, e probabilmente alla stessa grazia femminile, rimanda anche il verso iniziale di un'ode di Saffo (fr. 128 V.), del tutto simile al verso stesicoreo, e in cui la poetessa invoca insieme le Cariti aggraziate e le Muse dalla bella chioma:

Δεῦτε νυν ἄβραι Χάριτες καλλικόμοι τε Μοῖσαι⁵

Il senso visivo di ἄβρως in Stesicoro, infine, potrebbe richiamare non soltanto l'eleganza (metaforica) della melodia frigia, ma anche la bellezza (fisica) delle Cariti e la grazia (visiva) degli

trattazione dell'armonia frigia, e per una soluzione alla contraddizione di Platone, il quale ammette nella *Repubblica* l'armonia frigia ma esclude l'αὐλός ad essa associata, vd. Gostoli 1995, pp. 133-144.

1 Alcuni studiosi, fra i quali Bowra 1961, p. 115, intendono invece l'avverbio a completamento del genitivo assoluto: «perché dolcemente arriva la primavera». Questa interpretazione è rifiutata da Davies-Finglass 2014, p. 496, che ricordano come non vi siano paralleli ad un "arrivo ἄβρως della primavera". Secondo i due studiosi, l'avverbio e l'intero passo si riferirebbero invece al «poet's "luxuriating" in singing».

2 Già Bergk considerò questi versi riconducibili al genere delle *Anacreontiche*. Essi non figurano nell'edizione di Page 1983⁴.

3 Trad. di Gentili 1958, p. 148.

4 Cf. trad. di Gentili *ibid.* p. 159.

5 Cf. Ibyc. fr. 288 PMGF, vv. 1-2: γλαυκέων Χαρίτων θάλος | καλλικόμων κτλ... (riferito a Eurialo), Simon. fr. 577a PMG (a): Μοισᾶν | καλλικόμων ... ἄγνὸν ὕδωρ.

schemi e dei movimenti del coro. Alla scioltezza e alla leggerezza dei movimenti orchestrici delle Muse, fa riferimento anche Anacreonte con l'avverbio ἐλαφρῶς in fr. 390 PMG (= 92 Gentili):

καλλίκομοι κοῦραι Διὸς ὠρχήσαντ' ἐλαφρῶς.

ENUMERAZIONE

Gli antichi chiamavano συναθροισμός quella figura retorica attraverso la quale concetti o situazioni vengono scomposti nei diversi elementi che li caratterizzano¹. Con questo artificio retorico è possibile accumulare elementi diversi, tutti legati al medesimo fenomeno che si vuole descrivere. Quintiliano definisce questa figura una *plurium rerum congeries* (*Inst.* VIII, 4, 27), distinta dalla semplice accumulazione di parole e di frasi significanti la stessa cosa (*ibid.* VIII, 4, 26). Il συναθροισμός è conosciuto con il nome latino di *enumeratio*². L'enumerazione permette al poeta di descrivere un'idea o una scena attraverso i suoi dettagli, per mezzo di parole o di frasi, presentati in rassegna per sindesi o per asindeto. Al genere dell'enumerazione appartiene la figura della *Priamel*, catalogo paradigmatico di valori, idee o di oggetti messi in relazione con l'interesse primario del locutore³. Con l'enumerazione di *res* riguardanti l'ambito sonoro-musicale, il poeta può accompagnare i suoni eseguiti nella *performance* con quelli immaginati sul piano narrativo, talvolta alludendo ai valori culturali ed estetici degli uni e degli altri.

Sapph. fr. 44 Voigt, vv. 24-27, 31-34

ἁῦλος δ' ἄδυ[μ]έλῃς, []τ' ὀνεμίγνυ[το
καὶ ψ[ό]φο[σ κ]ροτάλ,[ων]]ως δ' ἄρα πάρ[θ]εινοι
ἄειδον μέλος ἄγν,[ον, ἵκα]νε δ' ἐς αἴθ[ε]ρα
ἄχῳ θεσπεσίᾳ γέλ,[

κτλ...

γύναικες δ' ἐλέλυσδο,ν ὅσαι προγενέστερα[ι
πάντες δ' ἄνδρες ἐπ,ήρατον ἵαχον ὄρθιον
παόν' ὀνκαλέοντες, Ἐκάβολον εὐλύραν
ῥμνην δ' Ἐκτορα κ' Α,νδρομάχαν θεο<ε>ικέλο[ις.

un αὐλός dal dolce canto [] si unì
e un suono di crotali [] e allora delle vergini
intonavano una sacra melodia, e saliva al cielo

1 Per i riferimenti antichi a questa figura retorica, cf. Lausberg p. 341.

2 Esso è inserito, in Lausberg p. 338 nella categoria *enumeratio*, che a sua volta rientra nella grande famiglia delle *figurae* caratterizzate dal fenomeno dell'accumulo.

3 Per una breve definizione della *Priamel*, con alcuni celebri rimandi alla poesia greca arcaico-classica, cf. Catenacci 2013, p. 11, con n° 1.

l'eco divina...

e le donne, quelle più anziane, mandavano un forte grido
e tutti gli uomini emettevano l'amabile acuto
peana, invocando il lungisaettante dalla bella lira,
e cantavano Ettore e Andromaca simili agli dèi¹.

Fonte: P.Oxy. 1232, fr. 1, coll. II, III, e P.Oxy. 2076, col. II².

Metro: serie di dattili preceduti da uno spondeo iniziale ad ogni verso³.

Genere: ode corale per contesto nuziale⁴, forse un imeneo o un epitalamio⁵.

Altre figure retoriche attive: sinestesia (ἴκα|νε δ' ἐς αἴθ[ερα] ἰάχῳ θεσπεσίᾳ).

L'enumerazione di termini musicali sembra funzionale alla *performance* di quest'ode, che sarebbe stata eseguita durante le celebrazioni di un vero matrimonio. Come sostiene Page 1955, p. 70 sgg., tutti gli elementi formali (*i.e.* il ritmo dattilico) e contenutistici (le rievocazione delle nozze di Ettore e Andromaca) suggerirebbero un contesto performativo di tipo nuziale. La sposa, in questo caso, sarebbe stata una fanciulla della comunità saffica. Non si può dire con certezza in quale momento della cerimonia questi versi siano stati intonati⁶, se nell'intimità della casa della sposa, durante la processione per le vie della città (imeneo) o ancora davanti alla stanza nuziale (epitalamio)⁷. Indipendentemente dal momento in cui l'esecuzione ebbe luogo, nella sua vivida descrizione Saffo fa riferimento non soltanto ad un'occasione concreta, ma anche ad un pubblico reale⁸. Vi è un rapporto dialogico fra la realtà contingente della *performance* e la descrizione del mito, che nobilita e riprende scene simili a quelle che i partecipanti alla cerimonia vedono e sentono durante l'esecuzione reale del rito. Si realizza in questo modo l'identificazione della cerimonia nuziale con il mito⁹, che porta ad una commistione di elementi omerici e contemporanei a Saffo nel medesimo tessuto narrativo¹⁰. L'ode saffica, infatti, propone la scena mitica di Ettore e Andromaca, figure centrali della cerimonia narrata, e modello metaforico diretto per la coppia nuziale reale. La sposa, ai vv. 5-7, è descritta, al suo arrivo per mare, in una dettagliata visualizzazione della sua bellezza e del suo prestigio. Ella è "vista" dagli astanti alla scena mitica come ἐλικώπιδα ... ἄβραν Ἀνδρομάχαν (vv. 5-7), e con lei riluce, secondo le parole dell'araldo Ideo, l'insieme dei suoi monili preziosi (vv. 8-10):

πόλλα δ' ἐλίγματα χρύσια κάμματα
πορφύρα] καταύτ[με]να, ποίκιλ' ἄθύρματα,

1 Per la forma ὕμνην, terza persona plurale dell'imperfetto, cf. Page 1955, p. 67.

2 Vd. Voigt 1971, p. 66.

3 Per l'interpretazione in senso dattilico di questo frammento, cf. Korzeniewski 1968, p. 139. Campbell 1982, p. 274 e Voigt 1971 p. 66 descrivono lo schema metrico come gliconico, con espansione dattilica (Campbell). Page 1955, p. 66 ricorda come lo schema metrico di questi versi, nel rispetto dell'isosillabismo eolico, riprenda le caratteristiche dell'*epos*.

4 Cf. Campbell 1982, p. 274, il quale ricorda che, tuttavia, l'ipotesi di un contesto nuziale dell'esecuzione non è comprovata da altri elementi esterni al testo.

5 Il disteso andamento descrittivo ed il metro, tuttavia, potrebbero rimandare al genere della citarodia narrativa. Se ciò fosse vero, quest'ode testimonierebbe la pratica di un genere a cui Saffo non è solitamente associata. Cf. Michelazzo 2007, p. 131.

6 Cf. Page 1955, p. 73.

7 Cf. West 1992^a, rispettivamente alle pp. 21 e 22.

8 Cf. Rösler 1975, p. 278.

9 Cf. Rösler *ibid.*, p. 280, che porta a confronto, per il principio di identificazione fra realtà e mito, Sapph. fr. 141 V.

10 Page 1955, p. 71 n° 4 ricorda che in questi versi sono riuniti alcuni elementi in comune a Omero e a Saffo, ed alcuni peculiari dell'epoca della poetessa, come i κρόταλα, mai menzionati da Omero.

ἀργύρεα τ' ἀνὰ χρυσῆμα ποτήρια κάλειφαις.

molti bracciali aurei e vesti
purpuree fragranti¹, monili variopinti,
e innumerevoli coppe d'argento e d'avorio.

È facile immaginare che questi elementi rimandassero ai monili ed ai colori – insieme agli odori – che i partecipanti alle reali nozze potevano ammirare nei doni che accompagnavano la sposa nella nuova casa. Il paragone con Ettore e Andromaca nobilita ed esalta non soltanto la coppia nuziale, ma anche i doni ricevuti. L'ode, più avanti, rende "visibili" anche la moltitudine di vergini, di donne (vv. 14-15) e di uomini celibi (vv. 17-18) che partecipano, nella finzione del mito, alla cerimonia. Gli sposi del piano narrativo vengono definiti ἵκελοι θεοίς al v. 21 (cf. v. 34). Secondo un ordine di tassonomia estetica, gli dèi hanno una bellezza inarrivabile, ma gli eroi sono simili agli dèi. La bellezza di Ettore e Andromaca, a sua volta, è termine di paragone per gli sposi per i quali è intonato il canto. Alla bellezza ideale degli dèi è simile quella degli eroi, modello per la bellezza reale degli sposi, che in virtù del paragone mitico appaiono ai partecipanti alla cerimonia ancora più belli e monumentali:

Bellezza divina (ideale)	Bellezza eroica (immaginata)	Bellezza umana (reale)
Gli dèi →	Ettore e Andromaca →	Gli sposi per cui Saffo compone l'ode

Una scena simile a quella descritta da Saffo è nei famosi versi della "città pacifica" forgiata da Efesto (Hom. *Il.* XVIII, v. 491 sgg.) sullo scudo di Achille, in cui le donne, stando davanti alle loro porte, ammirano il corteo di spose accompagnate dal canto di imeneo, e condotte in processione per la città (vv. 491-496):

Ἐν τῇ μὲν ῥα γάμοι τ' ἔσαν εἰλαπῖναι τε,
νύμφας δ' ἐκ θαλάμων δαΐδων ὑπο λαμπομενάων
ἡγίνεον ἀνὰ ἄστυ, πολὺς δ' ὑμέναιος ὁρώρει·
κοῦροι δ' ὀρχηστῆρες ἐδίνεον, ἐν δ' ἄρα τοῖσιν
αὐλοὶ φόρμιγγές τε βοήν ἔχον· αἱ δὲ γυναῖκες
ἰστάμεναι θαύμαζον ἐπὶ προθύροισιν ἑκάστη.

In una [delle due città] vi erano nozze e banchetti,
e spose dalle loro stanze a lume di torce
conducevano per la città, e forte s'alzava l'imeneo;
e giovani danzatori volteggiavano, e fra questi
αὐλοὶ e φόρμιγγες risuonavano; e le donne
in piedi, ciascuna alla sua porta, si stupivano.

Così come nei versi omerici la descrizione consiste non soltanto di elementi visivi, ma anche di suoni e di emozioni immaginati, così anche in Saffo, all'enumerazione di elementi visivi ne segue una (vv. 24-27, 31-34) in cui i sentimenti di gioia e di festa vengono collegati ad un insieme di sensazioni sonore. Ai suoni descritti avrebbe corrisposto, verisimilmente, l'insieme dei canti e degli accompagnamenti strumentali presenti nello svolgimento del corteo nuziale. In questo modo, i suoni immaginati e quelli realmente percepiti avrebbero contribuito ad accrescere non soltanto il sentimento di solennità, ma anche il piacere e la gioia della stessa cerimonia. Dal punto di vista esecutivo, l'enumerazione di termini musicali è funzionale a ricreare nella mente del pubblico i suoni e le sensazioni immaginate per il matrimonio mitico, mentre si ascoltano i canti intonati della *performance*. Fra gli strumenti musicali, il primo ad essere evocato è l' αὐλός, definito ἡδυμελής, un epiteto che esprime la dolcezza del suo canto², insieme al suo importantissimo ruolo – nell'ambito di una velata personificazione - di membro integrante della festa. All'elemento melodico strumentale si aggiunge quello ritmico dei κρόταλα. Le vergini, accompagnate dagli strumenti, intonano un canto sacro (v. 26: αἶδον μέλος ἄγνον) che dà i brividi a chi lo ascolta, anche per la grande forza di

1 Per una simile interpretazione del participio καταύτ[με]να, connesso con αὐτμή ("soffio", "respiro", "odore"), cf. Aloni 1997, p. 81.

2 Per la connessione canto-dolcezza, cf. pp. 48-50.

propagazione che doveva avere un nutrito coro di donne¹. Il concerto di elementi canori e strumentali genera la ἄχω θεσπεσία del v. 27, un risuonare che è allo stesso tempo ispirato dagli dèi, e a loro rivolto². L'immagine di un'eco che si eleva come turbini di incenso verso il cielo (cf. v. 30) è molto carica del senso di sacralità tipico di ogni cerimonia religiosa. L' "elevarsi di una voce al cielo" trova riscontro in alcuni passi omerici, fra i quali quello in cui Aiace, camminando sui ponti delle rapide navi, dà ordini agli Achei con il suo grido "terribile", mentre la sua voce sale al cielo (Hom. *Il.* XV, v. 685-688):

ὥς Αἴας ἐπὶ πολλὰ θοάων ἴκρια νηῶν
φοῖτα μακρὰ βιβάς, φωνὴ δέ οἱ αἰθέρ' ἵκανε,
αἰεὶ δὲ σμερδὸν βοόων Δαναοῖσι κέλευε
νηυσὶ τε καὶ κλισίῃσιν ἀμυνέμεν.

così Aiace, sui molti ponti delle rapide navi
si aggirava camminando a grandi passi, e la sua voce saliva al cielo,
e sempre, gridando spaventosamente, ordinava ai Danai
di difendere le navi e le tende.

Il riferimento omerico più calzante con quello di Saffo è, tuttavia, la descrizione dei due eserciti, acheo e troiano, che gridando fanno risuonare un'eco che sale al cielo e fra i raggi di Zeus (Hom. *Il.* XIII, vv. 833-837):

ὥς ἄρα φωνήσας ἡγήσατο· τοὶ δ' ἅμ' ἔποντο
ἡχῇ θεσπεσίῃ, ἐπὶ δ' ἴαχε λαὸς ὀπισθεν.
Ἀργεῖοι δ' ἐτέρωθεν ἐπίαχον, οὐδὲ λάθοντο
ἄλκῃς, ἀλλ' ἔμενον Τρώων ἐπιόντας ἀρίστους.
ἡχῇ δ' ἀμφοτέρων ἵκετ' αἰθέρα καὶ Διὸς ἀυγὰς.

Dopo aver così parlato, si pose al comando³; e gli altri lo seguirono
con un'eco prodigiosa⁴, e l'esercito gridava dietro.
Anche gli Argivi gridavano dall'altra parte, né tralasciavano
il vigore, ma attendevano che sopraggiungessero i migliori dei Troiani.
E l'eco di entrambi giungeva all'etere e ai raggi di Zeus.

Nell'ultimo di questi versi, Omero associa alla sensazione sonora dell'eco dei due eserciti l'immagine dell'etere e dei raggi solari, presso cui dimora Zeus. Vi è un'associazione sinestetica fra la sensazione sonora dell'eco e quella visiva dei raggi solari, luogo fisico e visibile verso cui si innalzano le grida dei Greci e dei Troiani. Anche per i versi di Saffo è lecito parlare di sinestesia, in quanto un termine sonoro (la ἄχω del v. 27) è detto giungere al cielo (ἵκανε δ' ἐς αἶθερα)⁵ così come il grido degli eserciti descritto da Omero⁶. L'immagine usata nell'ode saffica trae forza anche

1 Così lo spiega Gentili 2006, p. 324: «un canto arcano quello delle vergini che con le loro voci acute sovrastano i suoni dell'aulo e il fragore dei crotali». In tutt'altro contesto, Bacchilide (XI, v. 56) definisce con l'aggettivo σμερδαλέος (σμερδαλέαν φωνὰν ἱεῖσαι) il grido lanciato dalle vergini figlie di Preto, rese folli da Era per la loro empietà, e costrette a fuggire da Tirinto per ritirarsi nel vicino monte boscoso. Bisogna ricordare che le stesse fanciulle, dopo che il loro padre Preto ebbe sanato l'offesa di Era tramite la mediazione di Artemide, innalzarono un altare, fecero dei sacrifici e, soprattutto, istituirono cori di donne (B. XI, v. 112: καὶ χοροὺς ἴσταν γυναικῶν). Per il contesto mitologico di questo passo, cf. Sevieri 2007, pp. 229-233.

2 Così come in Alc. fr. 130b V., v. 19. Cf. il relativo commento a p. 27 sgg.

3 *Scil.* Ettore. La medesima formula, da ὥς ἄρα a ἡχῇ θεσπεσίῃ, è ripetuta, sempre in riferimento a Ettore, in Hom. *Il.* XII, vv. 251-252.

4 In questo caso θεσπέσιος esprime il senso della straordinaria potenza del grido – simile a quella di un dio –, piuttosto che la sua diretta connessione con il divino.

5 Cf. B. fr. 60 Maehl., vv. 30-31: ἐπασσύτεραι δ' ἱα[χαί] | οὐρανὸν ἵζου.

6 Immagini di suoni che "si elevano" si trovano anche in dipendenza dal verbo ὄρνυμι. Si vedano a titolo di esempi,

dalle caratteristiche esecutive della cerimonia, che verisimilmente corrispondono a quelle descritte per il matrimonio mitico di Ettore e Andromaca: ad essere sollecitata sarebbe non soltanto la vista (i monili, le vesti e gli stessi sposi) ma anche l'udito (l' αὐλός e i κρόταλα ai vv. 24-25) e l'olfatto (il participio καταύτ[με]να al v. 9, e il λίβανος al v. 30) di chi avrà preso parte alla cerimonia. Le sensazioni si intrecciano fra loro: il sacro canto intonato dalle vergini, accompagnato dalla melodia dell' αὐλός e dal ritmo dei κρόταλα, genera un'eco, divina per ispirazione e per devozione, che sale fino al cielo con volute simili a quelle dell'incenso consumato per la cerimonia¹. L'"immersione sensitiva" totale in cui si trovavano i partecipanti alla cerimonia reale, è così sublimata dall'evocazione sensoriale dei versi saffici, in cui le diverse sensazioni mentali create dalla poesia avrebbero trovato riscontro nelle sensazioni reali vissute dall'uditorio.

A distanza di pochi versi, la descrizione sonora del rito nuziale da parte di Saffo continua con l'evocazione del grido delle donne più mature (v. 31: γύναικες δ' ἐλέλυσδον, simile all' ὀλολυγή ἐνιαυσία di Alc. fr. 130b V., v. 20)² e con quella dell'acuto peana intonato all'unisono da tutti gli uomini³. Questo canto è definito ἐπήρατος, non già da un punto di vista estetico, ma secondo il piacere e la gioia che caratterizzano il suo contesto esecutivo, quello delle nozze. Nel peana, gli uomini invocano Apollo con i suoi epiteti simbolici, richiamando le sue caratteristiche più importanti: ἐκηβόλος e εὖλυρος riassumono infatti la figura del dio solare, che in tempo di guerra usa l'arco e le corde per scagliare lontano le frecce, e in tempo di pace tocca le corde della λύρα per accompagnare il suo dolce canto⁴. Gentili 2006, pp. 323-324 commenta:

La suggestività della scena che chiude il carne (vv. 21-34) risiede non soltanto nel senso di visibile splendore e nel tono di gioia festosa che circonda gli sposi, ma soprattutto nella piena solennità di una grande cerimonia presentata nei momenti essenziali della sua azione, dall'arrivo degli sposi sino all'inno ad Apollo e al canto in loro onore. Se, di là da ogni considerazione che riconduca il carne alla sua società e al suo tempo, si osserva il modo in cui il senso di questi versi è costruito, la scena appare strutturata in una serie graduale di elementi della sfera uditiva (vv. 24-27; 31-33) e olfattiva (v. 30) associati a parole della sfera del sacro. Commistione di suoni e di profumi efficacemente espressiva in quanto conferisce all'azione della cerimonia sacra il segno inconfondibile di un evento straordinario che innalza la vicenda reale al rango sovrumano di una mitica festa per sposi "simili a dei" (vv. 21; 34). Non solo "l'antico e il nuovo", cioè il linguaggio tradizionale e il taglio personale della scena, ma anche umano e divino si fondono in un'atmosfera di grandiosa solennità.

Il frammento saffico analizzato fa riferimento ad un contesto sonoro molto noto ai poeti arcaici e tardo-arcaici, e in cui i fanciulli e le fanciulle svolgevano, con le loro voci, un ruolo fondamentale nell'articolazione del culto reso agli dei. Alcuni versi di Bacchilide fanno riferimento ad un contesto assai simile. Nell'ode XVII, che potrebbe essere un peana o un ditirambo⁵, il poeta di Ceo narra

Hom. *Il.* II, v. 810 e VIII, v. 59 (πολὺς δ' ὀρυμαγδὸς ὁρώρει); Simon. fr. 595 PMG (vd. il relativo commento a p. 78 sgg.); e S. *OC.*, v. 1622 (οὐδ' ἔτ' ὠρώρει βοή).

- 1 Cf. Ovid. *Met.* XV, v. 733-734: *tura ... | ... sonant et odorant aera fumis.*
- 2 La menzione dell' ὀλολυγή, insieme alla presenza della mirra, della cassia e dell'incenso al v. 30 (μύρρα καὶ κασία λίβανός τ' ὀνεμείχυντο), potrebbero rimandare ad un sacrificio rituale. Cf. Gentili 2006, p. 323, n° 30.
- 3 Per il contesto esecutivo del peana, intonato anche durante le processioni delle cerimonie nuziali, cf. West 1992^a, p. 15.
- 4 Cf. *h.Ap.*, v. 131, le prime parole dette da Apollo dopo la sua nascita: εἴη μοι κίθαρίς τε φίλη καὶ καμπύλα τόξα. L'accostamento fra un cordofono come la φόρμιγξ e l'arco sembra forte anche dal punto di vista visivo, di chi tiene l'uno o l'altro oggetto. Cf. a questo proposito Hom. *Od.* XXI, vv. 406-409, il noto paragone fra un uomo esperto di φόρμιγξ e di ἀοιδή, che con facilità tende la corda attorno al bischero, e Odisseo che senza sforzo tende il grande arco.
- 5 Maehler 1997, pp. 167-168 (= 2004, pp. 172-173) sostiene che i riferimenti interni al componimento, ed in particolare i vv. 124-129, insieme all'invocazione finale ad Apollo (vv. 130-132), lasciano immaginare che il coro giunto da Ceo e istruito da Bacchilide per le feste Delie intonasse un peana, imitando l' ὀλολυγή e il peana che a loro volta i giovani Ateniesi del mito narrato elevarono ad Apollo per ringraziarlo della fortunata impresa di Teseo (v. 76 sgg.). L'erronea attribuzione al genere ditirambografico sarebbe, secondo Maehler, da imputare al carattere

l'episodio mitico che vide fronteggiarsi Minosse e Teseo, e in cui i suoni di κοῦροι, κόραι e ἡῖθροι scandiscono i momenti salienti di inizio e di fine dell'impresa dell'eroe ateniese. La narrazione mitica si apre sulla scena della nave che trasporta Teseo e i "due volte sette" giovani ateniesi, destinati ad essere dati in pasto al Minotauro, verso l'isola di Creta (vv. 1-4). Minosse, che viaggia insieme a loro, "punto" dall'attrazione erotica per Eribea – il cui potrebbe essere legato etimologicamente alla radice di βοή / βοάω¹ - osa accarezzarle le bianche guance (vv. 8-13). La fanciulla lancia allora un grido per invocare il soccorso di Teseo (vv. 14-16):

βόασέ τ' Ἐρίβουα χαλκο-
θώρα[κα Π]ανδίωνος
ἔκγ[ο]νον·

e gridando Eribea chiamò
il nipote di Pandione
dalla corazza di bronzo;

Spronato dal grido della fanciulla, l'eroe esorta con coraggio e fermezza il re cretese a mettere a freno la sua arroganza, e minaccia di punirlo con la forza, nel caso egli volesse soggiogare contro il suo volere uno dei giovani della nave. Entrambi, ricorda l'eroe, hanno ascendenze divine: Minosse è figlio di Zeus, egli è figlio di Poseidone (vv. 20-46)². Dal canto suo, Minosse, rafforzato da un fulmine che egli stesso invoca per palesare la benevolenza di Zeus nei suoi confronti (vv. 52-71), lancia la sfida a Teseo: se davvero egli è figlio di Poseidone, dovrà riportare dagli abissi l'anello dorato che egli ha appena gettato in mare (vv. 60-63). La narrazione mitologica prosegue con la discesa, grazie all'aiuto dei delfini, di Teseo fra gli abissi, dove contemporaneamente alla riconquista dell'anello ha anche modo di ammirare il fulgore e la delicatezza delle Nereidi danzanti e di Anfitrite, la sposa del padre, che lo avvolge di un manto purpureo e gli cinge il capo di una ghirlanda, antico dono di Afrodite (vv. 93-116). L'eroe ateniese riemerge dalle acque con tutto lo splendore divino dei doni ricevuti, e con l'anello. La reazione incredula di «silenzioso stupore»³ di Minosse (vv. 119-123) fa da contraltare all'esplosione sonora di gioia dei giovani ateniesi, che Bacchilide esprime con l'evocazione dettagliata di un peana preceduto dall' ὀλολυγή (vv. 124-129):

ἄγλαό-
θρονοί τε κοῦραι σὺν εὖ-
θυμίᾳ νεοκτίτῳ

e le fanciulle
dai ricami splendenti⁴
con fresca letizia

prevalentemente narrativo dell'ode. Gli editori alessandrini potrebbero non essere stati concordi sulla classificazione di quest'ode, così come accadde per l'ode XXIII dello stesso Bacchilide, definita peana da Callimaco, ditirambo da Aristarco. Si veda, su quest'ultimo argomento, lo *hypomnema* all'ode XXIII nel P.Oxy. 2368, col. I, 9-13. Sevieri 2010, pp. 93-103, pur considerando i molti elementi che porterebbero a considerare l'ode XVII un peana, non trova motivi cogenti per rifiutare la classificazione offerta dalla tradizione antica, ovvero che si tratti di un ditirambo. A tal proposito, la studiosa ricorda che il mimetismo corale, addotto da quanti sostengono che il coro bacchilideo intoni un peana facendo eco al peana narrato del mito, «non richiede di necessità che si tratti dello stesso genere poetico per funzionare, come dimostra ad esempio il carme XVI, dove anzi si registra un caso del tutto analogo di polifonia lirica fra il canto evocato nei versi iniziali (un peana, appunto) e il ditirambo che in un certo senso lo contiene, dandogli vita nel momento in cui lo riproduce; una situazione simile caratterizza anche l'ode XX, che rievoca addirittura canti nuziali della tradizione spartana, evidentemente senza esserlo a sua volta».

1 Cf. Maehler 1997, p. 188 (= 2004, p. 179).

2 Teseo ha una doppia paternità, una divina (Poseidone) ed una umana (Egeo), poiché la madre Etra si unì nella stessa notte ad entrambi. Cf. Apollod. III, 15, 7.

3 Sevieri 2010, p. 127.

4 L'aggettivo ἄγλαόθρονοι – con la correzione Kenyon per il tràdito ΑΓΛΟΘΡΟΝΟΙ – può valere "dal trono splendente" (ἄγλαός + θρόνος) o "dai ricami splendenti" (ἄγλαός + θρόνον). Per quest'ultimo significato, con particolare riferimento al termine θρόνον, si veda Hom. *Il.* XXII, v. 441, in cui Andromaca tesse una tela purpurea ricamandovi dei θρόνα ποικίλα. Dall'interpretazione di elementi contestuali allo stesso passo dipende anche quella del composto aggettivale. Gli studiosi che intendono κοῦραι = Nereidi, infatti, preferiscono intendere ἄγλαόθρονοι = "dal trono splendente". Tuttavia, ci sembra difficile pensare che le Nereidi abbiano seguito Teseo fino alla sua riemersione a galla, e preferiamo, con Maehler 1997, p. 208 (= 2004, p. 188) e Sevieri 2010, p. 128, vedere nelle κοῦραι menzionate le sette fanciulle ateniesi, a cui si associano i sette fanciulli nell'esecuzione del peana.

ὠλόλυξαν, ἔ-
κλαγεν δὲ πόντος². ἦῖθεοι δ' ἐγγύθεν
νέοι παιάνιξαν ἐρατᾶ ὀπί.

emisero una ὠλολυγή¹,
e rumoreggiò il mare; e accanto i giovani
intonarono un peana con amabile voce.

Al momento di silenziosa e angosciata attesa di Teseo da parte dei quattordici fanciulli ateniesi, segue il grido forte e acuto delle fanciulle (ὠλολυγή)³ prima, il segno sonoro del mare, chiara manifestazione di benevolenza di Poseidone nei confronti di Teseo, e il peana intonato dai giovani ἦῖθεοι, che in questo caso ha un ruolo celebrativo e di ringraziamento nei confronti del dio del mare, mentre nell'esempio saffico studiato esso è intonato come canto propiziatorio e di protezione sulla coppia mitica Ettore-Andromaca, e conseguentemente sulla coppia nuziale per cui è composta l'ode⁴.

EPITETO

Usato frequentemente nell'*ornatus*, l'epiteto si presenta come una figura di accumulazione⁵. Esso rientra nella categoria della metafora qualora esso carichi di enfasi il termine a cui si riferisce, associandolo ad un'immagine pregnante che ne esalta il significato o lo arricchisce⁶. Non svolge questa funzione, invece, il cosiddetto *epitheton ornans*, il quale limitandosi ad una funzione puramente esornativa, non aggiunge valore al termine cui si riferisce. La metafora e l'epiteto sono appropriati al contesto, secondo Aristotele (*Rh.* 1405a-b), quando rispettano il principio del τὸ ἀνάλογον. Nella maggior parte dei casi, gli epiteti enfatici sono composti aggettivali doppi.

Alcm. fr. 26 PMGF, vv. 1-2

οὐ μ' ἔτι, παρσενικὰ μελιάρυες ἰαρόφωνοι,
γυῖα φέρην δύναται.

non più, vergini dal suono di miele, dalle sacre voci,
possono portarmi le ginocchia:

Fonte: Antig. *Mir.* 23 (27).

-
- 1 Il composto νεόκτιτος ha il significato letterale di "fondato di recente". Il sintagma σὺν εὐθυμίᾳ νεοκτίτω è tradotto da Maehler 1997, p. 19 «*in frischgeschaffener Freude*» e da Sevieri 2010, p. 53 «con gioia inattesa».
 - 2 Questo tipo di espressione potrebbe essere accostata a B. *Dyth.* XXV (Meleagro?), v. 28: ἔκλαλγε αἰθήρ, con integrazione di Snell.
 - 3 Per un breve studio di questo termine, specificamente connesso alla sfera del peana, cf. Maehler 1997, p. 209.
 - 4 Calame 1977^a, p. 151 ricorda i contesti rituali in cui si inseriva l' ὠλολυγή, che poteva fungere da richiamo-invocazione della divinità per ottenere la sua protezione, ovvero per ringraziarla della sua benevolenza.
 - 5 Cf. Lausberg p. 341 sgg.
 - 6 Per le differenti categorie di epiteto, definito come «ciò che viene detto insieme a parole proprie», vd. Thphr. in P.Hamb. 128 = Appendix 9, col. II rr. 14-16, II, p. 614 Fortenbaugh. Cf. il commento a questo testo in Guidorizzi-Beta 2000, pp. 166-167.

Metro: esametri olodattilici.

Genere: la composizione in esametri dattilici porterebbe a vedere in questi versi un *prooimion* citarodico, preludio ad un'esecuzione corale (partenio)¹.

I due versi costituiscono l'*incipit* del celeberrimo "frammento del cerilo", in cui il poeta esprimerebbe il desiderio di volare sulla superficie del mare in compagnia delle alcioni². Qualunque sia la chiave interpretativa di questo frammento, rimane indubbia l'attenzione che Alcmane accorda all'aspetto canoro, oltre che a quello orchestico, delle vergini che costituiscono il suo coro.

I due composti aggettivali *μελίγηρυς* e *ιερόφωνος* descrivono due importanti caratteristiche delle coreute: la dolcezza e la sacralità delle loro voci. Non è, a nostro avviso, un caso che l'aggettivo sostanziale preceda quello morale: la dolcezza timbrica delle coreute, infatti, è la forma attraverso cui l'orecchio umano viene introdotto alla purezza del testo ed al suo dialogo diretto con il divino. Il senso di sacralità è anche legato a quello di immortalità, poiché grazie al canto sacro il poeta può superare le fatiche della vecchiaia e trascendere l'idea stessa della morte. In questo ordine di idee va inquadrata, a nostro avviso, la metafora del cerilo e delle alcioni. Non è possibile definire con certezza quali connotazioni vi siano nel desiderio della *persona loquens* (il poeta o il/la *χορηγός*) di divenire «un cerilo che sul fiore dell'onda voli insieme alle alcioni, sacro uccello colore del mare, dal cuore impassibile» (vv. 2-4)³:

βάλε δὴ βάλη κηρύλος εἴην,
ὅς τ' ἐπὶ κύματος ἄνθος ἄμ' ἀλκυόνεσσι ποτήται
νηδεὺς ἦτορ ἔχων, ἀλιπόρφυρος ἱαρός ὄρνις.

Pur ricusando una facile interpretazione anacronistica, è possibile leggere in questi versi metaforici una proiezione del desiderio umano di volersi identificare con un uccello simbolo di leggerezza e di sacralità. Questo tipo di espressione poetica, a cavallo fra l'artificio retorico della metafora ed il desiderio onirico dell'uomo di non soffrire, conosce nella letteratura arcaica e classica un grande successo. Così Gentili-Catenacci 2007, p. 248 commentano l'immagine:

Quando un Greco diceva «vorrei essere un uccello», la frase aveva un senso ben diverso da quello che ha per noi. Voleva dire che era al colmo dell'infelicità e voleva divenire un essere irragionevole, per non soffrire. Un Greco non invidiava gli uccelli dell'aria: non pensava che un animale potesse essere più felice d'un uomo. Ma Alcmane qui supera il modo comune dei Greci di considerare la vita: precorre il modo di sentire moderno.

Insieme al desiderio di non soffrire vi è, nell'anelito del poeta ad una impossibile metamorfosi ornitologica, anche una forte tensione verso il sacro, garanzia, in qualche modo, di vita eterna. I concetti di non-sofferenza (contrapposto alla vecchiaia), di vicinanza al divino (contrapposto alla vita ordinaria) e di eternità (contrapposto alla natura caduca dell'essere umano) risiedevano nell'idea che l'immaginario collettivo greco aveva di alcuni animali, specialmente se dotati di ali, come le

1 Cf. Degani-Burzacchini 2005², p. 281; Calame 1983, p. 472; Aloni 1992, p. 118.

2 Per le varie interpretazioni di questa similitudine, spesso influenzate dall'introduzione di Antigono di Caristo al frammento, cf. Calame 1983, pp. 472-473.

3 Sull'associazione fiore-onda, Gentili-Catenacci 2007, p. 249 avanzano l'ipotesi che vi sia all'origine il colore luminoso dell'acqua marina, in cui poteva crearsi l'immagine di un fiore. Traduciamo la lezione dei codici *νηδεὺς* "dal cuore fermo", che molti critici sogliono correggere in *νηδεὺς* (vd. Davies 1991^a, p. 76) o in *ἀδεὺς* (vd. Gentili-Catenacci 2007, p. 249). Per il mantenimento della lezione trādita, cf. Calame 1983, p. 478. La critica è unanime nell'accettare la correzione *ἱαρός* (Hecker) in luogo del trādito *εἶαρος*, per motivi metrici e dialettologici. Cf., fra tutti, Calame *ibid.*, p. 479 e Gentili-Catenacci *ibid.*, p. 249.

api¹, le cicale², o le diverse razze di uccelli, soprattutto in Alcmane³. Questi animali sono al centro dell'attenzione dei poeti, affascinati non soltanto dalla loro capacità, impossibile all'uomo, di volare, ma anche dal loro canto. Questi animali canori e alati godono di una certa familiarità con le Muse e con il divino, e garantiscono l'eternità attraverso il loro canto⁴.

Da questa *humus* culturale nascono i versi di Alcmane. È importante qui ricordare il *topos* del poeta invecchiato, giacché il desiderio di divenire "un cerilo che vola insieme alle alcioni" è dettato, come ci assicura anche Antigono di Caristo che riporta il frammento, dalla contingente situazione del poeta: egli, invecchiato, non può più avere parte attiva ai movimenti orchestici e all'intonazione dei propri versi. La vecchiaia, in cui si attestano i segni visivi del decadimento dal fisico⁵, è per il poeta arcaico un momento molto difficile, poiché non soltanto i movimenti orchestici, ma anche l'attività canora non possono più essere quelli di un tempo. Il riferimento alle ginocchia che più non reggono esplicita l'impossibilità fisica di accompagnare le evoluzioni del coro⁶. L'imbarazzo di non riuscire più a intonare i versi con la giustezza di un tempo, insieme alla triste perdita di brillantezza e di potenza canora, e di elasticità nei movimenti di danza, sono stati fino ad oggi elementi trascurati dai commentatori di questo frammento. Eppure, lo stesso Antigono introduce il frammento alcmane evocando sia l'elemento vocale sia quello orchestico (*Mir.* 23 (27) Giannini, p. 44):

τῶν δὲ ἀλκυόνων οἱ ἄρσενες κηρύλοι καλοῦνται. ὅταν οὖν ὑπὸ τοῦ γήρως ἀσθενήσωσιν καὶ μηκέτι δύνωνται πέτεσθαι, φέρουσιν αὐτοὺς αἱ θήλειαι ἐπὶ τῶν πτερῶν λαβοῦσαι. καὶ ἔστι τὸ ὑπὸ τοῦ Ἀλκμᾶνος λεγόμενον τούτῳ συνωκειωμένον· φησὶν γὰρ ἀσθενὴς ὢν διὰ τὸ γήρας καὶ τοῖς χοροῖς οὐ δυνάμενος συμπεριφέρεισθαι οὐδὲ τῇ τῶν παρθένων ὀρχήσει·

i maschi degli alcioni sono chiamati cerili. Quando sono indeboliti dalla vecchiaia e non riescono più a volare, si dice che le femmine li portino sulle loro ali. E a ciò bene si accorda quanto dice Alcmane. Dice infatti che, debole per la vecchiaia, e non potendo avere dimestichezza con i cori e con la danza delle fanciulle: [segue Alcman. fr. 26 PMGF]⁷

Per quanto l'interpretazione di Antigono sia stata più volta messa in discussione⁸, essa pare a noi senz'altro valida e coerente con il frammento di Alcmane. Il paradossografo precisa che il vecchio poeta non può più partecipare facilmente ai *cori* e alla *danza*, il che indica – è bene ribadirlo – una

1 Fra i molti esempi, si vedano *h.Merc.*, v. 552 sgg., *Pi. P.* IV, v. 60 sgg., *P. X*, v. 54; *Ar. Ec.*, v. 974. Cf. anche Callim. *H.* II, vv. 110-112 per la purezza sacrale delle api.

2 Cf. pp. 184, 187-188 per il famoso mito in Platone. Una buon esempio della sintesi dei tre concetti è il *Carmen Anacreonteum* 34, soprattutto i vv. 12-18.

3 Un bellissimo esempio della complementarità di questi temi, con un richiamo simbolico al cigno, sono anche i vv. 691-700 dell'*Eracle* euripideo.

4 Il concetto delle ali come "mezzo di evasione" dalla vecchiaia è presente, senza però alcun riferimento preciso ad animali, anche in *Ar. Lys.*, v. 666. Cf. anche le cicale descritte dal Socrate del *Fedro* platonico (259a-d).

5 Cf. commento a Sapph. fr. 58 V., v. 12, p. 57 sgg.

6 Cf. fra tutti Sapph. fr. 58 V., v. 15 (= v. 5 Bz.).

7 Il significato letterale del verbo συμπεριφέρεισθαι è "ruotare insieme". Questo primo significato ha indotto Giannini 1965, p. 45 a tradurre con il corrispettivo verbo latino *circumago*. Secondo questa lettura, Antigono farebbe riferimento ad un verbo tecnico della danza, ovvero al roteare degli schemi orchestici "insieme ai cori e alle danze". Quest'ultima espressione ci sembra, però, molto pleonastica: perché Antigono sottolineerebbe l'impossibilità del poeta di "ruotare insieme ai cori e alle danze"? Inoltre, περιφέρεισθαι = "ruotare insieme" è attestato specificatamente in contesti astronomici, e mai in riferimento alle danze, né tantomeno ai cori (cf. LSJ, s.v.). Preferiamo dunque intendere il verbo in un senso più largo ("avere relazioni con", "avere dimestichezza con"). Antigono avrebbe evocato i χοροί e la ὀρχησις non come una pleonastica endiadi, ma procedendo per gradi dal generale (χορός = musica + danza) al particolare (ὀρχησις = gli schemi orchestici). Il verbo συμπεριφέρεισθαι, inoltre, regge più facilmente entrambi i dativi se inteso nel suo senso metaforico. Cf. Dorandi, 1999, p. 40, che traduce con "*participer*", anche se da esso fa dipendere l'improbabile endiadi «aux dances et aux bals des jeunes filles».

8 Cf. ad esempio Gentili-Catenacci 2007, p. 248. La stessa immagine delle alcioni che trasportano in ali il cerilo divenuto vecchio è in Suid. s.v. Κηρύλος, n° 1549, III, p. 112 Adler.

impossibilità non solo nei movimenti orchestrici, ma anche nell'intonare i canti. Che la vecchiaia comportasse – come ancora avviene ai nostri giorni¹ – un decadimento o, nel migliore dei casi, un attenuamento della voce, può essere dimostrato anche dal mito di Titono narrato in *h. Ven.*, vv. 218-238: l'Aurora, innamoratasi del mortale Titono, simile agli dèi per bellezza (v. 218), chiese e ottenne da Zeus che egli divenisse immortale (vv. 220-222), ma dimenticò di chiedere per lui anche la giovinezza, tenendo così lontana la rovinosa vecchiaia (v. 224). Finché Titono fu giovane, egli dimorò con la dea, presso le correnti dell'Oceano (vv. 226-227), ma quando la canizie cominciò a diffondersi sui suoi capelli e sul suo mento, a quel punto Aurora lo abbandonò, pur continuando a nutrirlo di grano e di ambrosia, e a donargli belle vesti (vv. 230-232). Il poeta dell'*Inno ad Afrodite* ricorda il mito di Titono alludendo all'indebolimento che l'illimitata vecchiaia apportò alla sua voce (vv. 233-238):

ἀλλ' ὅτε δὴ πάμπαν στυγερὸν κατὰ γῆρας ἔπειγεν
οὐδέ τι κινῆσαι μελέων δύναιτ' οὐδ' ἀναείραι,
ἦδε δέ οἱ κατὰ θυμὸν ἀρίστη φαίνετο βουλή·
ἐν θαλάμῳ κατέθηκε, θύρας δ' ἐπέθηκε φαιινάς.
τοῦ δ' ἦτοι φωνὴ ῥεῖ ἄσπετος, οὐδ' ἔτι κύκυσ
ἔσθ' οἷα πάρος ἔσκεν ἐνὶ γυμναπτοῖσι μέλεσσιν.

ma quando lo schiacciò completamente l'odiosa vecchiaia
e non poté muovere né sollevare le membra,
questa decisione a lei apparve nel cuore:
lo depose nel talamo, e vi appose le porte splendidi.
Senza fine scorre la voce di costui, e il vigore non è più
quello che prima era solito esservi nelle agili membra.

La flebile voce che in questi versi si associa a Titono è soltanto l'esempio estremizzato di un effetto dell'invecchiamento che i Greci, ed in particolare i poeti, dovettero accusare con grande sofferenza². Alla luce di queste considerazioni, è possibile tornare al fr. 26 PMGF di Alcmane e notare il valore pregnante, lontana dalla semplice funzione di orpello retorico, dell'accumulazione dei due epiteti musicali doppî, associati alle coreute-alcioni. Come si è visto, il loro significato richiama il potere della poesia eternatrice, il canto sacro dei cori e degli uccelli, il desiderio di travalicare i confini fisici dell'essere umano attraverso la sacralità e l'eternità del canto. Il primo epiteto, *μελίγηρυς* in ionico-attico, costituisce una sinestesia formalizzatasi, probabilmente, molto presto nella lingua greca. L'accostamento del miele (*μέλι*) e della della voce (*γῆρυς*) sintetizza efficacemente il senso di una bellezza canora dolce come l'alimento più dolce che i Greci potessero conoscere e assaporare³.

1 Molti elementi esterni contribuirono al logoramento della voce di Maria Callas, la *divina*: il dimagrimento repentino, la mole di ripetizioni sulla scena, i turbamenti della vita personale. A questi, tuttavia, è necessario aggiungere anche l'invecchiamento fisiologico della voce, che fu immediatamente avvertito da un pubblico affezionato, a cui per altro era già possibile, e frequente, riascoltare il repertorio che la cantante ebbe modo di eseguire nell'arco di più di due decenni.

2 Cf. Douglas Olson 2012, p. 252: «*perhaps his [of Tithonus] garrulity is merely further evidence of his ever-more advanced age*». Lo stesso studioso instaura *en passant* un confronto fra lo scorrere senza fine (*ἄσπετος*) delle parole di Titono – dietro cui egli intravede un rimprovero continuo ad Aurora per la sua dimenticanza – e *h. Ap.*, v. 360: *θεσπεσίη δ' ἐνοπὴ γίνεται ἄσπετος*, dove si richiama l'idea dell'infinito riecheggiare del sacro grido emesso dalla dracena uccisa da Apollo.

3 La dolcezza può interessare sia le parole (contenuto), sia la voce (forma). Cf., fra i molti esempi, Hom. *Od.* XVIII, vv. 282-283: *θέλγε δὲ θυμὸν | μελιχίους ἐπέεσσιν* (detto di Penelope con riferimento ai suoi discorsi ingannevoli detti ai proci); Simon. fr. 595 PMG, v. 3: *μελιαδέα γάρυον*. Per uno studio sul rapporto fra il miele e la persuasione, vd. il commento di Pucci 2007, pp. 106-107 ai vv. 83-84 della *Teogonia* di Esiodo. La radice **θελκ-* esprime l'azione del persuadere mediante la dolcezza della voce. Si veda, ad esempio, B. XV, vv. 48-49: *Μενέλαος γάρυι Θελξιεπέϊ | φθέγγατ', εὐπέπλοισι κοινώσας Χάρισσιν*, in cui sono riassunte la dolcezza e la persuasività con cui Menelao, grazie anche all'assistenza delle Cariti, tenta di convincere i Troiani ad aprire una trattativa per evitare la guerra. Si vedano i commenti a questo passo in Maehler 1997, pp. 143-144 (con altri riferimenti alla radice **θελκ-*),

Nell'*Iliade* Nestore è dotato di qualità sonore molto importanti per il suo ruolo di oratore. La sua voce è penetrante e, allo stesso tempo, scorre più dolce del miele (Hom. *Il.* I, vv. 247-249):

τοῖσι δὲ Νέστωρ
ἡδυεπὴς ἀνόρουσε, λιγύς Πυλίων ἀγορητής,
τοῦ καὶ ἀπὸ γλώσσης μέλιτος γλυκίων ῥέει αὐδή·

In Esiodo le Muse versano dolce rugiada (*Th.* v. 83: γλυκερὴν ... ἔέρσην)¹ sulla lingua del loro re prediletto, dalla cui bocca scorrono parole dolci come il miele (v. 84: μέλιχα)². Riprendendo questo concetto a distanza di pochi versi, Esiodo sostiene che la voce di colui che le Muse amano scorre dolce dalla sua bocca (*Th.*, vv. 96-97)³:

ὁ δ' ὄλβιος, ὄντινα Μοῦσαι
φίλωνται· γλυκερή οἱ ἀπὸ στόματος ῥέει αὐδή.

Nella sua formazione originaria, μελίγηρυς è l'unione fra i sensi dell'udito e del gusto. Questo è anche l'aggettivo con cui le Sirene definiscono la loro voce, rivolgendosi ad Ulisse (μελίγηρυν ... ὅπα in Hom. *Od.* XII, v. 187)⁴. Molte sono, inoltre, le occorrenze di questo composto negli *Inni omerici* e in Pindaro⁵. Quest'ultimo, nel fr. 152 Maehl. (μελισσοτεύκτων κηρίων ἐμὰ γλυκερώτερος ὀμφά) considera la sua voce più dolce dei favi lavorati dalle api, alludendo con una complessa iperbole alla superiorità del suo canto⁶. Da Sapph. fr. 71 V., v. 6 (μελλιχόφων[ος] e 185 V. (μελίφωνος) emerge che anche Saffo usò associare la sensazione gustativa del miele alla soavità timbrica della voce, soprattutto femminile⁷. In altri casi, e in maniera meno enfatica, l'aggettivo ἡδύς sostituisce il termine μέλι nel significare la dolcezza del canto: si pensi, fra tutti, al sintagma πάρθενον ἀδύφωνον del fr. 153 V. di Saffo⁸, variante delle παρσενικαὶ μελιγάρυες di Alcmane, e all'epiteto che Anacreonte associa alla rondine (fr. 394a PMG):

ἡδυμελὲς χαρίεσσα χελιδοῖ⁹

Ricordando le virtù del miele, l'alimento più dolce noto ai Greci, e per questo ritenuto divino, ma anche sostanza che, diluita con latte, poteva facilmente diventare fluido viscoso, potremmo non soltanto spiegare l'origine dell'associazione gusto-uditiva della *dolcezza del canto*, ma anche l'idea tattile-uditiva, nonché visiva, dello *spargere, versare o far scorrere il canto* come se fosse miele. In

e Sevieri 2010, pp. 77-78. Non è da escludere che in sintagmi come ἀμβροσία μολπή (Hes. *Th.*, v. 69) o ἀμβρόσια μέλη di B. XIX, v. 2, oltre al significato più ovvio di "immortale" (ἄμ- βρόσιος), vi fosse anche un richiamo fonetico all'aggettivo femminile sostantivato ambrosia, dolcissimo nutrimento degli dèi.

1 La nozione gustativa associata alla rugiada non deve sorprendere. Il termine ἔέρση indica, infatti, ogni liquido distillato dal cielo (Pucci 2007, p. 107). West 1966, p. 183 ricorda come secondo gli antichi il miele fosse depositato sotto forma di rugiada o provenisse dalla rugiada attraverso le api.

2 Cf. lo studio di questo aggettivo, associato dai poeti lirici alla voce, cf. Pucci *ibid.* p. 107.

3 Pucci *ibid.*, p. 79 confronta fra loro i vv. 39, 84, 97 della *Teogonia*, nei quali la voce "scorre" sempre dolce, facendo pensare al lento fluire del miele. Cf. anche Hom. *Il.* I, v. 249, in cui l'espressione del fluire come il miele definisce la qualità della voce, oltre che la sua capacità oratoria.

4 Cf. fr. 595 PMG, v. 3, in cui Simonide usa il sintagma simile μελιαδέα γάρυν. Per le analogie fra le Sirene e le Muse in Alcmane, cf. pp. 51 n° 3, 139.

5 Pi. *I.* II, v. 3, *O.* XI, v. 4, *P.* III, v. 64. Cf. *h.Ap.*, v. 519 (riferito a un canto), *h.Pan.*, v. 18 (riferito al canto di un uccello).

6 Questa immagine fu poi spiegata da Pausania (IX, 23, 2) con l'immagine delle api che avrebbero depositato miele sulle labbra del poeta.

7 Cf. anche Pi. *I.* II, v. 7: μελιφθόγγου ποτὶ Τερψιχόρας; *I.* VI, v. 9: μελιφθόγγους αἰοδαῖς, *O.* VI, v. 21: μελίφθογγοι ... Μοῦσαι. La sensazione della dolcezza definisce anche il suono di strumenti come l' αὐλός e la λύρα. Cf. B. II, v. 12: γλυκεῖαν αὐλὼν καναχάν; Pi. *P.* X, v. 39: λυρᾶν τε βοαὶ καναχαί τ' αὐλῶν δονέονται.

8 Cf. anche Sapph. fr. 31 V., vv. 3-4 (ἄδυ φωνείσας) e Theoc. I, v. 65 (ἀδέα φωνά).

9 Vd. commento a questo fr., p. 71 sgg.

quest'ultimo caso il verbo greco usato è χέω. Il primo esempio di combinazione sinestetica fra il tatto, la vista e l'udito nella letteratura greca è probabilmente in Hom. *Il.* II, v. 41:

ἔγρετο δ' ἐξ ὕπνου, θεΐη δέ μιν ἀμφέχουσ' ὁμφύ·

si svegliò dal sonno, e lo avvolgeva ancora la voce del dio;

Agamennone, dopo aver ricevuto la visita di Ὀνειρος (*Il.* II, vv. 23-34), che in sogno gli chiede di ascoltarlo (v. 26: νῦν δ' ἐμέθεν ζύνες) perché riceva le istruzioni per conquistare Troia, si sveglia quasi abbracciato (vd. ἀμφιχέω) dall'eco di Sogno, che continua a spandersi attorno all'eroe per ricordargli gli ordini ricevuti dagli dèi. Più celebre esempio di connubio fra la sensazione tattile-visiva del versare e quella uditiva dell'intonare la voce è la similitudine omerica dell'usignolo che cantando, *versa* la sua voce dai molti echi (Hom. *Od.* XIX, v. 521): χέει πολυηχέα φωνήν¹. Anche Bacchilide, nell'*Epinicio* V a Ierone, definendosi "illustre servitore di Urania dalle auree bende" (vv. 13-14), esprime il desiderio di lodare il tiranno di Siracusa "versando la voce dal petto" (vv. 14-16)²:

ἔθέλει [δὲ]
γάρυν ἐκ στηθέων χέων
αἰνεῖν Ἰέρωνα.

Il secondo composto aggettivale adottato da Alcmane, ἱερόφωνος, completa la descrizione della voce delle coreute-alcioni, già definita sul piano formale dall'epiteto μελίγηρος, e sottolinea la «sacertà del canto o la santità della voce, piuttosto che la sua forza»³. Molti poeti greci richiamano nei loro versi l'intimo legame che vincola la musica alla voce, primo strumento musicale conosciuto dall'uomo⁴. Anche la tragedia di V secolo, spettacolo intimamente legato alla vita politica culturale greca, esprime questo concetto con grande chiarezza. In particolare, ai vv. 694-697 delle *Supplici*, Eschilo mette in bocca al coro una sintesi dell'intimo rapporto che lega sacralità, musica e voce:

εὐφημον δ' ἐπὶ βωμοῖς
μοῦσαν θεΐατ' αἰδοῖ·
ἀγνῶν τ' ἐκ στομάτων φέρεσ-
θω φήμα φιλοφόρμιγξ.

In questi versi, infatti, si invitano gli aedi a cantare inni di buon augurio sugli altari, a mo' di sacrificio, in modo che da pure bocche esca la loro voce ben accordata con la φόρμιγξ⁵. Nel giro di quattro versi, attorno all'idea di gioia e di buon augurio sulla città, Eschilo esprime con grande efficacia l'idea secondo cui chi canta – in una tragedia così come in un partenio – ha un ruolo sacrale importante, e fa della sua voce un vero e proprio strumento sacerdotale⁶, tanto che Herington (1985, p. 5), nel suo importante saggio sulla poesia greca ed il suo rapporto con le feste religiose, sostiene che ovunque vi fossero templi, in Grecia, la poesia veniva eseguita come un sacrificio. Nei versi di Alcmane, l'aggettivo ἱερόφωνος non è l'unico elemento che richiama l'idea di sacralità delle voci, e implicitamente delle coreute e della poesia stessa. Già al quarto verso dello stesso

1 Un uso simile del verbo χέω è in ps.-Hes. *Sc.*, v. 396 (χέει αὐδὴν), riferito al canto estivo della cicala.

2 Ovvero "versare un canto dal cuore", secondo il valore più letterale dei termini, ormai formalizzatisi al tempo di Bacchilide, γῆρυς e στηθος.

3 Degani-Burzacchini 2005², p. 283. Per un approfondimento sul valore sacrale del canto nel periodo arcaico, cf. Pontani 1950, in *Maia* 3, pp. 33-53. Per le varianti testuali di questo epiteto (ἱερόφωνοι, sul modello di Sapph. fr. 136 V.) cf., fra altri, Campbell 1982, p. 217.

4 Cf. Thgn. v. 761, in cui il μέλος dedicato agli dèi è definito ἱερόν.

5 Di contro, l'inno delle Erinni è definito da Eschilo ἀφόρμιγκτος (*Eu.*, vv. 332-333).

6 Vd. Johansen-Whittle 1980, p. 55. Per altri esempi simili in Eschilo, cf. *A.*, vv. 245-247, 636-637, *Eu.* v. 287.

frammento, infatti, Alcmane (o l'"io poetico") parla di sé identificandosi con il cerilo, uccello sacro (ἱερὸς ὄρνις)¹. Non sembra difficile, dunque, attribuire un valore canoro, oltre che orchestico, alla metafora del cerilo: le alcioni sosterrebbero il cerilo ormai vecchio e stanco nei movimenti orchestici, così come nell'intonazione dei canti. Come rivelano molti frammenti, infatti, gli uccelli assurgono in Alcmane al ruolo di esseri canori per eccellenza, e insieme di sacri ispiratori del canto². Si ricordi, inoltre, che secondo l'iconografia arcaica, la stessa Musa/Sirena invocata più volte dal poeta, è rappresentata secondo dei canoni ornitomorfi³.

L'accumulazione degli epiteti sonoro-musicali μελιγάρυες e ἱαρόφωνοι, nell'economia della grande metafora in cui le coreute verrebbero paragonate alle alcioni, ed il poeta al cerilo, ha un ruolo particolare: questa figura retorica, definita anche *congeries*, infatti, permette al poeta di amplificare il senso del suo dettato attraverso la sequenza di termini tematicamente contingui. Inserito nel contesto della *performance* corale di Alcmane, tale procedimento consente all'uditorio di focalizzare più chiaramente il valore fonico-musicale delle coreute⁴, nelle quali il valore estetico di una voce dolce come il miele ben si combina con la funzione sacrale della poesia ispirata dalle Muse.

Stesich. fr. 240 PMGF

δεῦρ' ἄγε Καλλιόπεια λίγεια⁵

qui orsù, Calliope voce penetrante

Fonte: Eust. *Schol. ad Hom. Il. I, v. I, I*, p. 16 Van der Valk.

Metro: dattilico.

Genere: il ritmo e l'invocazione iniziale potrebbero rimandare ad un canto monodico-citarodico, forse accompagnato da movimenti orchestici di un coro muto, ovvero ode corale di carattere narrativo. Davies 1991^a, p. 222, seguito da Davies-Finglass 2014 (fr. 277a, p. 191)⁶, inseriscono il frammento fra quelli di sede incerta.

Eustazio, che tramanda questo frammento, aggiunge che si tratta di un'epiclesi. Le Muse, come consuetudine, sono invocate con gli epiteti che ricordano il loro ruolo di ispiratrici e insieme agli

1 Campbell 1982, p. 217 ricorda che il significato primo di ἱερός è "forte". La lezione tramandata dai codici è εἶαρος. Per i motivi che hanno convinto la quasi totalità dei critici ad emendare in ἱερός, cf. Gentili-Catenacci 2007, p. 249. Per la profondità concettuale di termini come ἄγνος e ἱερός, soprattutto nel periodo arcaico, cf. Gentili 1966, pp. 37-62.

2 Si ricordi che, durante il solstizio d'inverno, un vento di bonaccia permetteva agli alcioni (femmine del cerilo) di nidificare. Simonide, nel fr. 508 PMG, vv. 4-6 definisce i giorni degli alcioni ὥραν ἱεράν. Thompson 1936, p. 46, alla luce di alcuni passi tratti dall'*HA* di Aristotele e da alcuni versi di autori ellenistici, sottolinea la funzione mistica e simbolica di questo uccello.

3 Per l'associazione Musa-Sirena, cf. Alcman fr. 30 PMGF, p. 136 sgg., e *TAVOLA 3*.

4 Questo meccanismo mentale vale non soltanto per la prima ed originaria *performance*, ma anche per le repliche e per i riusi dei carmi lirici. Sulla conservazione, trasmissione e ricontestualizzazione della poesia arcaica, cf. Lomiento 2001, p. 324 sgg.

5 Davies 1991^a, p. 222 aggiunge alla fine del frammento un punto, scelta editoriale dalla quale preferiamo astenerci.

6 Questi, tuttavia, avanzano l'ipotesi (p. 566) che si tratti dell'*incipit* dell'Ἰλίου Πέρος.

altri elementi che le caratterizzano: le dimore in cui abitano (Ὀλυμπιάδες¹, Ἑλικωνιάδες²), le ascendenze (κοῦραι Διός³, Διὸς θυγατέρες⁴, Μνείαι⁵), il canto a cui esse sono legate (πολυμμελής e αἰδός in Alcman fr. 14a PMGF⁶, μελίφθογγοι ... Μοῦσαι in Pi. O. VI, v. 21). Nei versi stesicorei, il nome della Musa Calliope ("dalla bella voce") bene si accorda con l'epiteto λιγύς. Questo aggettivo, di etimologia incerta⁷, più che il senso di dolcezza e di bellezza timbrica, già espresso dal composto Καλλιόπεια⁸, sembra piuttosto evocare l'idea di chiarezza del suono. Non a caso λιγύς si accorda con il canto delle Sirene, con quello delle Muse e con il suono della φόρμιγξ, ma anche con il rombo del vento e con il canto degli uccelli⁹. Anche i composti λιγύφθογγος, λιγύφωνος, λιγυσφάραγος, e i derivati λιγυρός e λιγαίνω si avvicinano più al senso di "suono chiaro e penetrante" che a quello di "suono dolce"¹⁰. Una conferma inequivocabile del valore di λιγύς da noi caldeggiato verrebbe anche da due versi di Bacchilide. Questi, nell'*Epinicio* V, descrive la sua attività di poeta accostandola alla potenza ed alla leggerezza di un'aquila che domina il cielo, rendendosi facilmente riconoscibile fra gli uomini (vv. 16-30). In questa allegoria, Bacchilide inserisce l'immagine di uccelli che, alla vista di questo potente predatore, "si fanno piccoli" ed allo stesso tempo fanno sentire il loro tipico grido di paura (vv. 22-23)

πτάσσονται δ' ὄρνι-
χες λιγύφθογγοι φόβω·

Risulta chiaro da questo passo come l'epiteto λιγύφθογγος non connoti il suono degli uccelli in senso estetico, ma invece sottolinei la forza del loro grido, che penetra l'aria e comunica a chi lo sente il loro stato di paura¹¹. Come Alcmane nei fr. 14a, 30 PMGF, così anche Stesicoro ha voluto cominciare dall'invocazione alla Musa, attribuendole un epiteto, λίγεια, che appare già formularizzato nella lingua dei poeti arcaici come complemento di un essere sonoro ben distinguibile e dotato di una voce che fende l'aria¹². Si veda, a proposito, anche il consimile fr. 278 PMGF di Stesicoro (*incipit* della *Radina*):

ἄγε Μοῦσα λίγει' ἄρξον αἰδᾶς

Orsù, penetrante Musa, da' inizio al canto¹³

e la *variatio* dello stesso poeta di Imera nel fr. 250 PMGF (ἀρχεσίμολπον)¹⁴. È utile, infine, accostare il fr. 240 di Stesicoro al fr. 27 PMGF di Alcmane (vv. 1-2):

1 Vd. Hom. *Il.* II, v. 491, Hes. *Th.* v. 25, *Cat.* v. 2, Alcman fr. 3 col. I PMGF, v. 1.

2 Vd. Hes. *Th.* v. 1, Ibyc. fr. S151 PMGF, v. 24.

3 Vd. Hes. *Th.* vv. 25, 76, *Cat.* v. 2.

4 Vd. Hom. *Il.* II, vv. 91-92, *Od.* I, v. 2, Alcman fr. 27, 28 PMGF.

5 Vd. Plu. *Quaest. conv.* 743d. Secondo Pausania IX, 29, 2 una delle Muse Eliconie era chiamata Μνήμη.

6 Cf. αἰδός Μοῦσα in Theoc. XII, v. 7.

7 Cf. Beekes s.v. Λιγύς, p. 861, che traduce l'aggettivo: «*clear, resounding, shrill*». Cf. anche Davies-Finglass 2014, p. 567: «*λιγύς, λιγυρός denote high, clear sounds*».

8 Per uno studio della forma Καλλιόπεια, con suffisso -εια, alternativa a Καλλιόπη (Hes. *Th.*, v. 79, Alcman fr. 27 PMGF, v. 1), vd. De Martino-Vox 1996, I, pp. 275-276, e da ultimi, Davies-Finglass 2014, p. 356.

9 Cf. Chantraine s.v. Λιγύς, p. 614.

10 Cf. *ibid.*

11 Cf. il commento a questo passo, ed in particolare, all'aggettivo λιγύφθογγος, di Maehler 1982, II, p. 94, e *id.* 2004, pp. 113-114, il quale ricorda come esso si adatti in Omero alla figura dell'araldo e, nello stesso Bacchilide (X, v. 10) alla sua metaforica ape. Anche lo studioso tedesco traduce l'aggettivo λιγύφθογγος con un senso di chiarezza e non di dolcezza: «*die hell zwitschernden Vögel*» in 1982, I, p. 73, e «*clear-voiced birds*» in 2004, p. 113.

12 Cf. l'analisi dei rispettivi frammenti di Alcmane, pp. 15 sgg., 136 sgg.

13 Cf. pp. 193-194.

14 Per l'analisi di questo frammento, vd. p. 54 sgg.

Μῶς' ἄγε Καλλιόπα θύγατερ Διὸς
ἄρχ' ἐρατῶν Φεπέων, ...

dove, oltre all'impiego di una formula simile per invocare la Musa, viene ripreso anche il verbo che segna l'*incipit* della poesia ed allo stesso tempo dell'ispirazione concessa al poeta dalle Muse: ἄρχω. Non a caso Esiodo pone all'inizio della sua Teogonia coloro che dell'*inizio* della poesia sono le fautrici (*Th.*, v. 1):

Μουσάων Ἑλικωνιάδων ἀρχώμεθ' αἰεῖδεν

L'accento posto sulla funzione ispiratrice della Musa coincide, nella cultura orale, con il momento cruciale dell'inizio della poesia, in cui dal silenzio si passa ad una sequenza ragionata di ritmo, di suoni e di pensieri. La Musa è l'ispiratrice-iniziatrice della poesia, ed il poeta non può prescindere dalla sua presenza¹.

Oltre all'inizio, un momento di cruciale importanza nella poesia orale è quello del cambiamento tematico, poiché insieme al tono ed ai contenuti, il poeta-esecutore è chiamato a trovare le giuste connessioni con ciò che precede. Condurre l'uditorio su una determinata "via" rende difficile il passaggio ad un'altra. Bacchilide, forse ricordando i versi di Stesicoro, descrive nell'*Epinicio V* questo passaggio critico attraverso l'immagine della Musa Calliope che *ferma il carro* della poesia². Su questo carro il poeta e l'uditorio sono stati *fatti salire* per seguire le vicissitudini mitologiche di Meleagro e di Eracle (vv. 56-175), e con il medesimo carro essi sono *riportati* sull'argomento dell'attualità, per celebrare la vittoria di Ierone con il corsiero a Olimpia (vv. 176-186). Si vedano, di questa sezione dell'ode, i vv. 176-179:

λευκώλενε Καλλιόπα,
στάσον εὐποίητον ἄρμα
αὐτοῦ· Δία τε Κρονίδα
ὑμνησον Ὀλύμπιον ἀρχαγόν θεῶν,

Calliope dalle bianche braccia,
ferma qui il carro ben fatto³;
e Zeus Cronide
Olimpio canta, sovrano degli dèi,

Mentre in fr. 240 PMGF Stesicoro invoca Calliope per avviare la poesia, in questi versi Bacchilide, con grande consapevolezza letteraria, modula sul medesimo *topos* della lirica arcaica e, incronciandolo con un'immagine del tutto pertinente al contesto agonistico, chiede alla medesima dea di *dare una sterzata* alla sua poesia e, interrompendo la sua corsa sulla *via del mito*, di riportare l'uditorio e lo stesso poeta sull'originaria occasione del canto, ovvero sull'esaltazione del suo laudando.

1 Sul tema dell'inizio della poesia, vd. *infra*, p. 54 sgg.

2 In questo epinicio Bacchilide si serve anche del metaforico riferimento alle vie del canto, ai vv. 31, 196. Cf., su questo *topos* letterario, Maehler 1982, II, pp. 96-97, *id.* 2004, p. 210. Per la metafore del carro e delle vie del canto, cf., fra altri, Maehler 2004, p. 127, che ricorda, oltre al carro di Parmenide, quello guidato dalle Muse con cui il poeta Pindaro viene metaforicamente condotto a Siracusa (in *O.* VI, vv. 22-27), e Sevieri 2007, pp. 188-189. Non ci sembra ozioso confrontare questa espressione con un dettaglio della scena dipinta nel famoso *Cratere François* (Firenze, Museo Archeologico, n° 4209, proveniente da Chiusi): Zeus ed Era sono rappresentati di profilo, stanti su un carro trainato da due cavalli; il carro sembra essersi fermato davanti a Calliope e Urania, rappresentate frontalmente. La prima suona una σὺριγξ, la seconda sembra essere ripresa in una rapida figura orchestrale. Cf. LIMC, s.v. Mousa, Mousai, n° 121, VI, 1, p. 671, (comm.); VI, 2, p. 403 (tav.). La funzione di "nocchiera", invece, è attribuita da Bacchilide alla Musa Clio "signora del canto" in VI, vv. 1-3.

3 Maehler 1982, I, p. 83, traduce i vv. 177-178 con un riferimento più esplicito al "carro delle Muse": «*halte hier den wohlgefüigten Musenwagen | an*».

Stesich. fr. 250 PMGF

ἀρχεσίμολπον

iniziatrice di canti e danze

Fonte: Ath. V, 180e (I. 414 Kaibel).

Metro: dattilico.

I frammenti di Alcmane (14a, 27 e 30 PMGF) e altri dello stesso Stesicoro (240 e 278 PMGF), insieme agli *incipit* dell'*Odissea* e della *Teogonia*, mostrano come fosse costante nella poesia arcaica il ricorso all'invocazione iniziale della Musa (vd. *infra*). Queste divinità che tutto conoscono e che sempre sono presenti (Hom. *Il.* II, v. 485)¹, possono narrare al poeta tutti gli eventi, fin da quando era il Caos (Hes. *Th.*, vv. 114-116). Non stupisce che alla Musa, come riporta Ateneo, Stesicoro abbia attribuito l'epiteto ἀρχεσίμολπος², composto dal valore pregnante, che riunisce in un solo termine i suoi ruoli di iniziatrice della poesia, quello di cantatrice e quello di danzatrice³. Il composto è un *hapax* assoluto nella letteratura greca. Sebbene il verbo ἄρχω / ἄρχεσθαι sia soltanto evocato all'interno dell'epiteto, e non coniugato in una forma esplicita, il suo significato evoca con forza il ruolo fondamentale della Musa nella cultura greca arcaica: ella, che tutto sa perché tutto ricorda – essendo figlia di Μνημοσύνη –, dà avvio al canto, assolvendo il suo ruolo di ispiratrice della creazione artistica. Non è da escludere, inoltre, che questo epiteto si trovasse in un contesto proemiale, data l'importanza e la pertinenza a questo genere del verbo ἄρχω / ἄρχεσθαι⁴. L'avvio del canto, se non intrapreso dalla stessa divinità, è ad ogni modo da essa dipendente, secondo la cultura arcaica⁵. Fra i lirici, molti esempî sono offerti dai frammenti di Alcmane. In Alcman. fr. 14a PMGF, ad esempio, il poeta definisce la Musa «eterna cantatrice» e la invoca perché inizi a cantare per le vergini del suo coro:

Μῶς' ἄγε, Μῶσα λίγηα πολυμμελές
αἰέν' αἰοῖδε μέλος
νεοχμὸν ἄρχε παρσένοις ἀείδην⁶

In questi versi l'avvio del canto è anche associato alle nozioni di pluralità (πολυμμελής) e di novità (νεοχμός), poiché ogni canto si ricollega alla tradizione, variandola e aggiungendo nuovi elementi al tessuto narrativo ed alla forma espositiva. Nei valori di pluralità e di novità risiede anche il piacere della poesia, che insegna qualcosa di nuovo riprendendo ciò che è noto all'uditorio. Le origini della Musa sono ricordate da Alcmane nell'invocazione, probabilmente proemiale, del fr. 28 PMGF:

1 Per una discussione sul valore di questo verso, cf. Lanata 1963, p. 5.

2 Davies-Finglass 2014, p. 567 sostengono l'ipotesi, già formulata da West, secondo cui il poeta si sarebbe espresso invocando la dea con il suo epiteto nella seguente maniera: ἀρχεσίμολπε θεά. Cf. *ibid.* per un elenco di nomi composti, per la costruzione lessicale simili a ἀρχεσίμολπος.

3 Cf., per il significato di μολπή, legato allo stesso tempo alla sfera dei suoni e degli schemi orchestici, Davies-Finglass *ibid.*, p. 31.

4 Cf. Aloni 1992, p. 112 sgg.

5 La Musa dà avvio non soltanto ai canti e alle danze, ma anche alle parole e ai discorsi. Cf. B. XV, v. 47 (Μοῦσα, τίς πρῶτος λόγων ἄρχεν δικαίων;). Per i richiami omerici di questo verso, cf. Maehler 1997, p. 142.

6 Calame 1983, p. 49 (= fr. 4 Calame) legge αἰενάοιδε. Messe a parte le differenze formali e contenutistiche fra questo epiteto e ἀρχεσίμολπος, vi sarebbe tuttavia fra i due una complementarità: l'uno ricorderebbe (con un'associazione adv. + sost.) il valore della continuità dell'ispirazione, l'altro (verb. + sost.) l'avvio alla poesia da parte delle Muse. Cf. commento relativo ad Alcman. fr. 14a PMGF, p. 15 sgg.

Μῶσα Διὸς θύγατερ λίγ' αἰέσομαι ὠρανίαφι

Alla qualità della voce della Musa ispiratrice, e alle sue proprietà estetico-sonore e di persuasione, si richiama invece l'*incipit* poetico di Alc. fr. 30 PMGF:

ἅ Μῶσα κέκλαγ' ἅ λίγη Σηρήν¹

La presenza della divinità intesa non come ispiratrice ma come argomento di canto, è attestata in Alc. fr. 29 PMGF:

ἐγὼν δ' αἰέσομαι
ἐκ Διὸς ἀρχομένα.

Qui l' "io poetico", che nei versi precedenti certamente si sarà affidato all'ispirazione imprescindibile delle Muse, dichiara di voler iniziare a cantare "da Zeus". Anche in Alc. fr. 10b PMGF, vv. 8-11 è possibile leggere, al di là delle incertezze testuali, una richiesta del coro al proprio corego Agesidamo di dare inizio al canto, con un forte richiamo al genere proemiale:

τὸ δ[...]

λῆαις ἄρχε ταῖς Δυ-
μαί[ναισ] Τυνδαριδαιενα[
εσα[]εν αἰχμαί σι-
οφιλέες χο[ο]ραγέ Ἀγησίδαμε

Il riferimento alla materia divina, in questo caso, è ai Tindaridi, ovvero ai Dioscuri, ed è possibile ipotizzare che un riferimento alla Musa, ovvero all'ispirazione divina, fosse presente nei versi precedenti, fra le molte lacune del papiro (P.Oxy. 2506, fr. 5, col. II), o che le Muse fossero invocate in un proemio a questi versi, i quali quindi costituirebbero il canto vero e proprio². In un celebre passo omerico, Odisseo esalta le doti dell'aedo per eccellenza, Demodoco, ricordando che a istruirlo è la Musa, figlia di Zeus, o Apollo (*Od.* VIII, vv. 487-488):

Δημόδοκ', ἔξοχα δὴ σε βροτῶν αἰνίζομαι ἀπάντων·
ἦ σέ γε Μοῦσ' ἐδίδασκε, Διὸς πάϊς, ἦ σέ γ' Ἀπόλλων.

Demodoco, al di sopra di tutti i mortali, te lodo:
o la Musa, figlia di Zeus, ti istruì, o Apollo³.

Poco dopo, è sottolineata l'intimità del cantore con la divinità, che dà avvio al canto e che del canto stesso è tema di inizio (*Od.* VIII, v. 499)⁴:

1 Cf. commento a questo frammento, p. 136 sgg. Molte altre simili espressioni presso i lirici richiamano il ruolo della Musa ispiratrice, insieme a quello del verbo ἄρχω esprimente l'inizio del canto: Stesich. fr. 278 PMGF, Pi. N. III, vv. 10-11. Altri riferimenti in De Martino-Vox 1996, I, p. 282.

2 Cf. Aloni 1992, p. 118: «in questo caso (...) è il corego e non la Musa a essere invitato a cantare l'ἀρχή del canto. O ci troviamo di fronte a una esecuzione in cui si alternano canto corale e canto del corego, oppure il proemio spetta qui al coro, mentre il corego esegue la οἴμη, in questo caso una narrazione delle vicende dei Dioscuri».

3 Ai vv. 496-498 Odisseo chiede a Demodoco di cantare le vicende del cavallo di Troia, promettendogli che, se narrerà nel modo giusto (κατὰ μοῖραν), egli dirà a tutti gli uomini che il suo canto proviene da un dio benevolo. In questo modo Omero allude alla legittimità di un aedo, che può provenire soltanto da un dio, il quale è l'unico a concedere l'ispirazione.

4 Hainsworth 1982, p. 290 chiarisce i motivi, grammaticali e stilistici, per cui si deve preferire la lettura «ispirato, cominciò dal dio», accettata anche da Privitera 1982 nella relativa traduzione (p. 131), a quella alternativa «ispirato dal dio, cominciò».

ὁ δ' ὀρμηθεὶς θεοῦ ἤρχετο

egli, ispirato, cominciava dal dio

In Omero, e ancora nell'*Odissea* (IV), si trova un passo emblematico per la definizione dell'idea di "avvio della μουσική", in cui non soltanto è confermato lo stretto legame fra il poeta e il divino, ma è messa anche in luce l'importanza che l'elemento orchestico assume nell'economia della *performance* musicale: la μολπή, evocata nell'epiteto stesicoreo, conserva per tutto il periodo arcaico il significato unitario di musica e danza¹. All'inizio del canto IV si apre alla vista di Telemaco e di Pisistrato la scena della fastosa reggia di Menelao a Sparta. In questo contesto, Omero indugia nella descrizione di una festa nuziale, a cui non mancano elementi essenziali quali il canto del *divino* aedo, l'accompagnamento della φόρμιγξ e la danza dei saltimbanchi (*Od.* IV, vv. 15-19):

ὥς οἱ μὲν δαίνυντο καθ' ὑψερεφές μέγα δῶμα
γείτονες ἥδ' ἔται Μενελάου κυδαλίμοιο,
τερπόμενοι· μετὰ δέ σφιν ἐμέλπετο θεῖος ἀοιδὸς
φορμίζων· δοιῶ δ' ἐκυριστηήρε κατ' αὐτοῦς
μολπῆς ἐξάρχοντες ἐδίνευον κατὰ μέσσους.

così essi banchettavano nella grande sala dall'alto soffitto,
i vicini e i parenti di Menelao glorioso,
provando piacere; insieme a loro cantava il divino aedo
suonando la φόρμιγξ; e due saltimbanchi fra loro
cominciando la danza volteggiavano al centro².

Questa descrizione suggerisce alla fantasia dell'uditorio un complesso di sensazioni mentali, che potrebbero aver accompagnato sensazioni realmente vissute durante la *performance* dell'esecutore dei versi omerici. Più in particolare, in pochi versi Omero evoca sia immagini (sala dall'alto soffitto, l'inizio della danza dei saltimbanchi) che suoni (il canto dell'aedo ed il suono della φόρμιγξ) afferenti al contesto esecutivo. Come i partecipanti al banchetto di Menelao, così anche l'uditorio di questi versi si diletta (cf. verbo τέρπομαι) ad ascoltare e ad immaginare scene e visioni suggerite dal poeta. L'idea di inizio, nel caso della danza dei saltimbanchi, richiama negli spettatori – reali o immaginari –, l'emozione di vedere e di sentire il nascere di una *performance* ricca di schemi orchestici e di evoluzioni sonore. I concetti, differenti ma correlati, del piacere, del canto ispirato dal dio, dell'accompagnamento strumentale e dell'avvio alla *performance* sono altrettanto presenti nei tre versi di Alc. fr. 27 PMGF:

Μῶσ' ἄγε Καλλιόπα θύγατερ Διὸς
ἄρχ' ἐρατῶν ῥεπέων, ἐπὶ δ' ἵμερον
ῥυμῶ καὶ χαρίεντα τίθη χορόν.

Orsù Musa, Calliope, figlia di Zeus
da' inizio alle amate parole, e desiderio
aggiungi al canto, e una danza graziosa³.

In questo tipo di *incipit* sarebbe possibile immaginare l'uso dell'epiteto ἀρχεσίμολος, con cui Stesicoro avrebbe voluto ricordare l'importanza dell'ispirazione divina, ed allo stesso tempo il piacere della musica e della danza, elementi dipendenti dalla volontà e dalla benevolenza della

1 Vd. Chantraine s.v. Μέλω, p. 658.

2 Cf. Hom. *Il.* XVIII, vv. 603-606.

3 Cf. il commento a questi versi in Calame 1983, pp. 462-465. Secondo Aloni 1992, p. 118, questi versi potrebbero appartenere ad un proemio.

Musa nei confronti del poeta. Dalla dea, infatti, prende avvio quell'insieme di ritmo, canto, contenuto testuale e schemi orchestrici a cui i Greci danno il nome di μουσική. È possibile, ma non condiviso da tutta la critica, che l'edizione alessandrina di Alcmane cominciasse con la seguente epiclesi ad Apollo (fr. 1 Calame)¹:

χρυσόκομα φιλόμολτε²

A prescindere dal posto che potrebbe avere occupato questo frammento nella raccolta ellenistica dei componimenti di Alcmane, il carattere dell'intonazione farebbe pensare ai versi iniziali di un carme corale – verisimilmente un partenio. L'associazione dei due epiteti doppî, uno visivo, l'altro visivo-sonoro, ricorda che, insieme alle Muse, il poeta poteva invocare anche il dio amante della μολπή³. Che quest'ultima attività, musicale e motoria, fosse amata da Apollo, insieme ai giochi, è ricordato dallo stesso Stesicoro in fr. 232 PMGF, v. 2:

παιγμοσύνας <τε> φιλεῖ μολπὰς τ' Ἀπόλλων

Ogni qualvolta il poeta lo richieda, le Muse ed Apollo provvedono con la loro ispirazione a dare inizio alla poesia, al ritmo delle danze ed alla musicalità del verso. In un certo senso, è possibile affermare che l'ispirazione divina del canto e della musica costituisce l'impulso ad una forma di sacra celebrazione della vita. Per queste ragioni, Stesicoro e gli altri poeti fanno riferimento ad Apollo ed alle Muse, ricordando nelle invocazioni il loro fondamentale ruolo di guidare la poesia ed il canto fin dal delicato momento del suo inizio.

Sapph. fr. 58 Voigt, v. 12 (= 10 G.-D. = 2 Bz.)⁴

τὰ]ν φιλάοιδον λιγύραν χελύνναν⁵

1 Cf. Calame 1983, p. 305.

2 Per le connessioni fra la divinità e l'oro della sua chioma, cf. p. 69 n° 1.

3 Cf. Calame 1977^a, pp. 102-107 per i riferimenti ad Apollo e alla lira, legati al processo di avvio della musica e della danza. L'epiteto φιλόμολπος si trovava, quasi certamente riferito alla Musa, anche nei versi iniziali di una delle due *Palinodie* di Stesicoro, stando a Cameleonte, secondo cui l'altra iniziava con l'invocazione «vergine dalle ali dorate» (fr. 193 PMGF, vv. 9-11): rispettivamente δεῦρ' αὖ-|τε θεὰ φιλόμολπε e χρυσόπτερε παρθένε. Per lo studio di questo frammento, cf. De Martino-Vox 1996, I, pp. 250-253. Cf. anche φιλόμολπος in Pi. N. VII, v. 9 (riferito a città).

4 Anche prima che l'*editio princeps* del Papiro di Colonia venisse alla luce, si erano espressi forti dubbi sull'appartenenza dei vv. 1-10 del fr. 58 V. alla stessa ode a cui appartengono i vv. 11-26. Cf. Gallavotti 1962³, vol. I, pp. 112-113, Di Benedetto 1985, p. 147. Pur mantenendo nel titolo di questa scheda la numerazione dell'edizione Voigt, nel corso della nostra analisi consideriamo il v. 11 Voigt (= v. 9 del P.Colon. 21351, fr. 1) il v. 1 del componimento, come nel testo proposto da Burzacchini 2007, p. 98, sulla scorta di Di Benedetto 2004, pp. 5-6. Si veda (*infra*) il testo ottenuto dalla sovrapposizione fra il testo in Voigt 1971, p. 77 e quelli in Gronewald-Daniel 2004^a, pp. 4-5 (vv. 11-22 V. = vv. 9-20 G.-D.) e in Gronewald-Daniel 2004^b, p. 2 (in cui gli editori si avvalgono anche del P.Colon. 21376, fr. 2 per integrare i vv. 16-20 = 18-22 Voigt). I vv. 23-26 dell'edizione Voigt (< P.Oxy. 1787, fr. 1 e 2, Clearch. fr. 41 Wehrli = Ath. XV, 687b, cod. A) non compaiono nei nuovi papiri di Saffo. La loro appartenenza all'ode, con collocazione dopo i vv. 11-22 V. = 9-20 G.-D., non è del tutto certa. Negli ultimi anni, tuttavia, si attesta una tendenza della critica ad inserire questi quattro versi alla fine dell'ode. Cf. Livrea 2007, p. 68 sgg., Burzacchini 2007, p. 102 sgg., e da ultimo Tsantsanoglou 2009, pp. 6-7. Fra gli oppositori di questa interpretazione, si ricordino Di Benedetto 2004, pp. 5-6 (*et alibi*), Bettarini 2005, p. 33, e West 2005, p. 7. Si veda una sintesi di queste ultime posizioni in Burzacchini *ibid.*, pp. 106-107.

5 Per l'integrazione di questo verso, vd. *infra*.

l'amante del canto, penetrante χέλυσ

Fonte: P.Oxy. XV 1787, fr. 1; P.Col. 21351, fr.1.

Metro: tetrametro ionico *a maiore*¹.

Grazie al confronto con il P.Colon. 21351 (fr. 1 e 2) + 21376, l'ode 58 V. può essere letta con maggiore chiarezza. In particolare, è oggi possibile cogliere più chiaramente il senso di un'ode di grande importanza, anche per il suo confronto con altri frammenti saffici e per i suoi riferimenti ad altri poeti arcaici. Nei versi riportati, Saffo, legata alle Muse da un rapporto sacrale molto forte, descrive il suo decadimento fisico e la vecchiaia nella sua complessa sintomatologia. Il tema della vecchiaia è tanto presente, da aver indotto gli studiosi italiani a dare al componimento il titolo di "carne della vecchiaia"². Inoltre, se si accettano i vv. 23-26 del fr. 58 V. come *explicit*³, l'intera ode può essere letta anche come una riaffermazione dell'amore della poetessa per la luce, metafora della vita e, più in generale, dell'eternità del mondo Apollineo, in cui le Muse e la poesia sono elementi fondamentali. Grazie al valore della sua poesia e all'intimità con le dee, infatti, Saffo proclamerebbe nei versi finali il suo destino di eternità, in una dimensione di splendore e di bellezza ultraterrena (v. 26).

Poiché questo frammento ha destato, soprattutto dopo l'*editio princeps* dei Papiri di Colonia (Gronewald-Daniel 2004^{a,b}), numerosissimi interventi per quanto concerne il testo e l'esegesi del nuovo fr. 58 V., sembra utile presentare qui di seguito l'intera ode (16 versi) alla luce delle integrazioni papiracee, considerando pertinenti i quattro versi finali (23-26 dell'edizione Voigt) di cui si è detto, e accogliendo interpretazioni testuali desunte dai contributi dei molti studiosi che si sono occupati del componimento:

1	[X - υ υ Μοῖσαν ἰ]ρκ[ό]λ,πων κάλα δῶρα, παῖδες,, [X - υ υ - τὰ]ν,φιλάοιδον λιγύραν ,χελύνναν,, [X - υ υ - -] ποτ' [έ]ο,ντα ,χρό,α γήρας, ἥδη [X-υυ λευκαι δ' ἐγ]ένο,ντο τρίχες ἐγ μελαίν,αν,, 5 βάρυς δέ μ' ὁ [θ]ύμος πεπόητ,αι, γ,όνα, δ' οὐ ,φέροισι,, τὰ δὴ ποτα λαίψηρ' ἔον ὄρχ,ησθ' ἴσα νεβρίοισιν, <ταῦ>τα στεναχίζω θαμέως, ἀ,λλὰ τί κεμ ποείην; ἀγήραον ἄνθρωπον ἔοντ', οὐ δύνατον γέν,εσθαι,, καὶ γάρ π[ο]τὰ Τίθωνον ἔφαντο, βροδόπαχυν Αὔων, 10 ἔρωι δ' (.) εἰσάμβαμεν' εἰς ἔσ,χατα γὰς φ,έροισα[ν ἔοντα [κ]άλον καὶ νέον, ἀλλ' αὕτ,ον ὕμωσ ἔμ,αρψε[χρόνωι πόλ,ιοι γήρας ἔχ[ο]ντ' ἀθαν,άταν ,ἄκοιτιν,. []μέναν νομίσδει []αῖς ὀπάσδοι 15 ἔγω δὲ φίλημ' ἀβροσύναν,, [ἴστε δὲ] τοῦτο καὶ μοι τὸ λά,μπρον ἔρωσ ἀελίω καὶ τὸ κά,λον λέ,λ,ογχε.
---	---

1 ...delle Muse] dal seno di viola i bei doni, o fanciulle⁴,

- 1 L'intero verso suole essere interpretato dai moderni come ipponatteo acefalo con doppia espansione coriambica. Cf. Gronewald-Daniel 2004^a, p. 1. West 2005, p. 2 interpreta come agesicoreo con doppia espansione coriambica. L'analisi che qui si offre, si attiene alla teoria antica sui metri.
- 2 Cf., ad esempio, Di Benedetto 2006, p. 5. West 2005, p. 3, che adotta anche scelte testuali differenti, lo intitola "*The Tithonus poem*".
- 3 Vd. p. 57 n° 4, ed in particolare i contributi di Livrea e di Burzacchini (2007).
- 4 L'integrazione Μοῖσαν è condivisa da tutti i critici. Cf. app. crit. in Livrea 2007, p. 73. L'interpretazione femminile di παῖδες, inteso come vocativo e non come nominativo, è ritenuta probabile per il contesto: Saffo rivolgerebbe un'esortazione alle sue fanciulle, per poi evocare i sintomi del proprio decadimento senile.

-] l'amante del canto¹, penetrante, χέλυς².
] la pelle che era un tempo ..., già la vecchiaia
bianchi sono diventati i capelli da neri (che erano),
 5 e greve mi si è fatto il cuore, e le ginocchia non reggono,
 esse che erano un tempo agili nella danza come giovani cerbiate,
 queste cose lamento spesso gemendo³, ma cosa potrei fare?
 Non è possibile che un uomo sia senza vecchiaia.
 E infatti narravano che un tempo Aurora dalle braccia di rosa ... Titono
 10 per amore fece imbarcare conducendolo ai confini della terra⁴
 lui che era bello e giovane, ma nondimeno lo raggiunse
 con il tempo la grigia vecchiaia, lui che aveva una sposa immortale.
considera
possa concedere
 15 ma io amo l'eleganza,questo lo sapete⁵, e a me
 l'amore per il sole ha dato in sorte lo splendore e la bellezza⁶.

Questi versi sono senza dubbio dominati da un sentimento di mestizia e dalla consapevolezza dell'ineluttabile vecchiaia, che porta la poetessa a ricordare il mito di Titono, il vecchio immortale simbolo del decadimento irreversibile, al quale non può porre rimedio neanche la morte. Così Gentili 2006, pp. 158-159 commenta:

Con serenità e distacco Saffo contempla il fuggire della vita e il decadimento fisico della vecchiaia: la sua pelle è rugosa, i capelli sono bianchi, le ginocchia più non la reggono, "che cosa dovrei fare" dice a se stessa; anche Titono, amato dall'aurora, poté ottenere una vita immortale ma non l'eterna giovinezza. Lo sguardo al passato si colora appena di una nota nostalgica. (...) La vecchiaia, pur nel suo aspetto deforme, non è una sciagura senza rimedio, una condizione penosa, una totale rinuncia a tutto quello che nella giovinezza si è amato e desiderato, ma una ineluttabile vicenda del tempo biologico che non ha spento l'essenza della realtà da lei costruita nella cerchia della amiche.

Saffo ricorre ai *topoi* della cultura greca arcaica per spiegare l'infelicità della vecchiaia. Conformemente agli altri frammenti, in cui la poetessa riserva un'attenzione particolare alla percezione visiva della bellezza⁷, i segni della vecchiaia qui evocati (vv. 3-6) sono tutti *visibili* o

- 1 Per la ricostruzione dell'articolo, cf. già Gronewald-Daniel 2004^a p. 7. Con «amante del canto» traduciamo l'epiteto doppio φιλάιδος = φίλος + αἰδή come in Theoc. XXVIII, v. 23 e in AP IX, 372, v. 4 (riferito alla cicale). Meno probabile, a nostro avviso, l'interpretazione φίλος + αἰδός («amante del cantore»).
- 2 Preferiamo mantenere il nome in greco, non potendo valutare con certezza se il significato pendesse più verso la χέλυς-lira (*metafora congelata*) o verso la χέλυς-carapace (*metafora rifunzionalizzata*). In ogni caso, il riferimento allo strumento musicale è accertato dal contesto e dagli epiteti.
- 3 Gronewald-Daniel 2004^a, p. 8 propongono l'integrazione <ταῦ>τα, intendendolo con valore di congiunzione conclusiva «*deshalb*». Il contenuto dei versi precedenti, tuttavia, porterebbe a ritenere ταῦτα nel suo valore di pronome, che in questo caso riassumerebbe tutti i sintomi della vecchiaia, e costituirebbe allo stesso tempo l'oggetto del verbo στεναχίζω, usato in senso transitivo anche in Hom. Od. I, v. 243.
- 4 Per il medesimo senso causativo con cui interpretiamo εἰσαναβαίνω, cf. Livrea 2007, p. 74: «per amore imbarcò Titono».
- 5 L'integrazione <ῖστε δὲ> è di Di Benedetto 1985, p. 154 e *id.* 2006, p. 5.
- 6 L'interpretazione di quest'ultimo verso è molto dibattuta, anche dal punto di vista testuale. Una proposta del tutto differente dalla nostra, che riprende la traduzione di Perrotta 1935, p. 36 (e quelle molto simili in Di Benedetto 1985 p. 155, Gentili 2006, p. 145, n° 26 e di Livrea 2007, p. 74), è quella di West 2005, pp. 8-9, che riprendendo la lettura di Schadewaldt, legge τὸ λαμπρὸν Ἔρωσ τῶελίω (= τὸ ἀελίω), legando il genitivo ἀελίω non a Ἔρωσ, considerato dallo studioso come personificazione del dio, ma a τὸ λαμπρὸν. Il significato sarebbe: «a me Eros ha concesso lo splendore del sole e la bellezza».
- 7 Cf., fra gli altri, il fr. 16 V, in cui i varî esempî di κάλλιστον sono rappresentati da modelli visivi. Anche Mimnermo (fr. 1 W.², v. 1), in un contesto in cui teme la vecchiaia come ostacolo al piacere di vivere, ricorda Afrodite associandola all'oro, metallo inossidabile, e quindi sempre luminoso: τίς δὲ βίος, τί δὲ τερπνὸν ἄτερ χρυσεῆς Ἀφροδίτης;

immaginabili attraverso l'occhio mentale: la pelle con le sue rughe, la perdita di brillantezza e di colore dei capelli che incanutiscono¹, le ginocchia infiacchite o indurite, che non permettono più di danzare, né tantomeno di incedere con grazia (la stessa ἀβροσύνη evocata al v. 15)².

In contrasto con la situazione attuale di Saffo, le gradazioni tonali più accese assumono ai suoi occhi un senso del tutto particolare: le Muse "seno di viola" appaiono come modello di eterna giovinezza, sia nel senso tattile che visivo; il nero, opposto al biancore dei capelli ([λευκαί])³, è ormai solo un piacevole ricordo della sua passata giovinezza (v. 4); all'Aurora che eternamente manterrà le sue "braccia di rosa", da intendere sia in senso tattile che in senso visivo⁴, si contrappone il grigiore (v. 12: γρόγγυ) della vecchiaia che attanaglia Titono; la luminosità del sole, infine, è vista come un metaforico anelito di vita⁵, in contrasto con le tenebre della morte e dell'oblio, a cui la stessa Saffo allude nel noto tetrastico in cui condanna colei che accusa di «non aver parte delle rose della Pieria», e a cui predice che vagherà «invisibile volando fra i morti oscuri» (fr. 55 V., vv. 2-4):

οὐ γὰρ πεδέχης βρόδων
τῶν ἐκ Πιερίας, ἀλλ' ἀφάνης κὰν Ἀίδα δόμῳ
φοιτάσης πεδ' ἀμαύρων νεκύων ἐκπεποταμένα.

Insieme all'elemento coloristico e, più ingenerale, al ricordo degli aspetti visivi della bellezza giovanile ormai svanita, Saffo fa riferimento, in tutto quello che di intelligibile ci resta dell'"ode della vecchiaia", a due elementi sonoro-musicali: la χέλυσ (v. 2), compagna delle feste e dei banchetti, amante del canto e caratterizzata da un suono chiaro e penetrante (λιγυρός), ed il verbo στεναχίζω (v. 7), con cui la poetessa esprime i gemiti ed il lamento di dolore per i tristi sintomi della vecchiaia che avanza. Il ruolo dei suoni e della voce, ad un'analisi più attenta, non sembra essere secondario. Il canto dolce degli aedi, insieme al nitido suono della λύρα, infatti, sono elementi che rientrano nel novero dei κάλα δῶρα concessi dalle Muse al v. 1⁶. Come visivamente le tonalità brillanti di viola, nero, rosa e oro, associati rispettivamente alle Muse, ai giovani capelli, ad Aurora e al sole, si contrappongono al bianco ed al grigiore della vecchiaia, così anche in senso sonoro i toni chiari e nitidi delle Muse⁷, della lira e del canto (cf. φιλάοιδος) fanno da contraltare a gemiti gravi e a suoni meno intensi e dal tono cupo e lagrimevole⁸. Si richiami, a questo proposito,

1 Cf. Anacr. fr. 358 PMG = 13 Gentili, vv. 6-7, in cui potrebbe esservi un'allusione ai peli pubici, invece che ai capelli del poeta. Cf. per questa interpretazione Gentili 2006, p. 166. Per il biancore dei capelli in Anacreonte, cf. anche il fr. 420 PMG = 77 Gentili.

2 Cf. commento ad Alc. fr. 26 PMGF, vv. 1-2, p. 45 sgg. L'associazione ἀβροσύνη-Muse-vecchiaia suggerisce a Livrea 2007, pp. 77-78 un confronto fra i versi di Saffo e i versi del terzo meliambos di Cercida (fr. 3 Livrea).

3 Cf. S. Ant., vv. 1092-1093: ἐξ ὅτου λευκὴν ἐγὼ | τήνδ' ἐκ μελαίνης ἀμφιβάλλομαι τρίχα.

4 Cf. Archil. 188 W², v. 1: οὐκέθ' ὁμῶς θάλλεις ἀπαλὸν χρῶα.

5 Cf. la spiegazione della metafora della luce del sole come amore per la vita nella stessa citazione del v. 26 V. (= 16 Bz.) in Ath. XV, 687b (cod. A) = Clearch. fr. 41 Wehrli: φανερόν ποιοῦσα (scil. Σαπφώ) πᾶσιν ὥς ἡ τοῦ ζῆν ἐπιθυμία τὸ λαμπρὸν καὶ τὸ καλὸν εἶχεν αὐτῇ.

6 I μέλιχα δῶρα di Mimn. fr. 1 W², v. 3 sono invece concessi da Afrodite, e rimandano unicamente alla sfera erotica, come anche in Sapph. fr. 1 V., v. 22, e in B. XVII, v. 10 (Κύπριδος [ἀ]γνὰ δῶρα). Su questo argomento, vd. Degani-Burzacchini 2005², p. 97. La presenza della vecchiaia e dei suoi sintomi visivi, si attestano anche in altre elegie di Mimnermo: cf. fr. 2 (dove la similitudine uomini-foglie poggia sul potere immaginativo dell'*occhio mentale*), 3 (in cui, ai vv. 7-8, la stessa vecchiaia «rende irricognoscibile l'uomo, e sconvolge, versandosi attorno, gli occhi e la mente»), 5 W².

7 Per la nitidezza della voce delle Muse, cf. Alc. fr. 28, 30 PMGF. Si veda l'analisi di quest'ultimo a p. 136 sgg.

8 Livrea 2007, p. 72 sgg. integra la lacuna del verso 1 suggerendo l'interessante, ma certo del tutto ipotetico, confronto metaforico fra Saffo e la cicala, additando il *tertium comparationis* nell'«effusione canora» che caratterizza la vecchiaia di entrambe le figure, Saffo e la cicala. Secondo Ferecide di Atene (V sec. a.C.), inoltre, Titono si sarebbe trasformato in cicala (IV, fr. 140 Jacoby). Lo *Schol. Vet. A ad Hom. Il. III, v. 151* (I, p. 385 Erbse) attribuisce l'invenzione di questa metamorfosi a Ellanico di Lesbo (V sec. a.C.). Tuttavia, questa versione del mito, di cui non si ha alcun accenno nella letteratura arcaica, potrebbe essere nata in età classica dalla conflazione fra

il mito di Titono narrato ai vv. 218-238 dell'*Inno omerico ad Afrodite*: alla vivacità dei colori dell'Aurora (definita χρυσόθρονος in vv. 218, 226) e del suo palazzo (cf. le porte «splendenti» al v. 236: θύρας ... φαεινάς) si oppone il flebile suono della voce del vecchissimo Titono (vv. 237-238), la cui bellezza sempre più sbiadita, non a caso, viene rinchiusa da Aurora dietro le "porte splendenti" della stanza nuziale¹.

Non è forse un caso che la stessa Saffo, in fr. 21 V., dopo aver evocato il decadimento della pelle descritto anche nel "carne della vecchiaia" (e con la stessa espressione] χρóa γῆρας ἦδη, in v. 6), esorti a cantare per sé e per le sue compagne, in onore di una fanciulla "dal seno di viola" (vv. 12-13] ἄλεισον ἄμμι | ἰτὰν ἰόκολπον,). Tale confronto è ricordato, fra altri, da Di Benedetto, che così commenta:

Per ciò che riguarda il confronto tra il fr. 21 e il fr. 58, lo Stiebitz ha notato che in tutti e due i frammenti si ha un'associazione tra il motivo del canto e quello della vecchiaia (è marginale il fatto che l'ordine dei due motivi sia invertito in fr. 21 rispetto a fr. 58). e in effetti sembra difficile pensare che questo sia il risultato di un gioco del caso (o dell'editore alessandrino dei carmi di Saffo). (...) In più, sembra a me che si possa individuare un nesso tra il tema della vecchiaia e quello del canto. Un indizio è fornito a questo proposito da Horat. *Od.* III 15, 13-15 (si tratta del carne rivolto alla vecchia Clori)

te lanae prope nobilem
tonsae Luceriam, non citharae decent
nec flos purpureae rosae.

"Il sonar la cetra e il coronarsi di rose convengono a giovani" osserva il Pasquali a proposito di questo passo. E su questa linea si può capire che sia nel fr. 21 che nel 58 Saffo associ l'invito al canto che ella rivolge a una giovane (nel fr. 21) o alle giovani (nel fr. 58) con considerazioni relative alla sua vecchiaia².

Da queste considerazioni emerge più chiaramente il valore del duplice accostamento di epiteti doppi riferiti alla χέλυσ al v. 2:

[X – ∪ ∪ – τὰ]ν, φιλάοιδον λιγύραν, χελύνναν,.

La χέλυσ è definita «amante del canto» e «penetrante»: il primo epiteto rimanda al contesto ed alla sua funzione di accompagnatrice del canto; il secondo, invece, definisce il valore più propriamente sonoro di questo cordofono³. I κάλα δῶρα che le Muse concedono ai mortali, soprattutto nella loro giovinezza, non includono soltanto la bellezza ed il benessere fisico⁴, ma anche la freschezza e la morbidezza della pelle, il vigore e il connesso successo atletico⁵, la fluidità dei movimenti

Hom. *Il.* III, vv. 150-153 (il paragone fra i vegliardi troiani e le cicale) e *h. Ven.*, vv. 237-238 (il fluire interrotto della voce di Titono, murato da Aurora nella sua stanza nuziale). Platone (*Phdr.* 259b-d), nella sua versione del mito delle cicale, non fa alcun accenno all'invecchiamento, ma lega la metamorfosi degli uomini in cicale alla loro passione per il canto, che li fece morire d'inedia.

1 Cf. p. 48.

2 Di Benedetto 1985, p. 147, con le relative citazioni di F. Stiebitz, *Zu Sappho 65 Diehl*, in *Philologische Wochenschrift*, 45/46, 1926, coll. 1259-1262, e di G. Pasquali, *Orazio lirico*, Firenze, 1966².

3 Una simile scelta lessicale è riscontrabile nell'*incipit* della *Radina* stesicorea, opera incentrata sull'amore di una giovane coppia: ἄγε Μοῦσα λίγει' ἄρξον κτλ. | ... ἐρατὰ φθεγγόμενα λύρα. Cf. pp. 193-194.

4 Non va dimenticato che la giovinezza, soprattutto nell'antichità, è strettamente legata all'idea di fertilità (specialmente femminile), oltre che a quella della bellezza. Bacchilide III chiede a «Clio dai dolci doni» (v. 3 γλυκύδωρε Κλεοῖ) di celebrare col canto, insieme ai veloci destrieri di Ierone (v. 4), Demetra «Signora della Sicilia dagli eccellenti frutti», e Kore «dalla ghirlanda di viole» (vv. 1-2), alla quale, secondo Pi. *N.* I, v. 13 sgg., Zeus donò la stessa isola come possesso personale.

5 Cf. B. V, vv. 1-4, in cui il poeta si rivolge a Ierone di Siracusa, vincitore con il corsiero a Olimpia (nel 476 a.C.),

orchestici, insieme alla possibilità di godere attivamente della *μολπή*¹, unione di danza e di musica, e la conseguente immortalità per mezzo della lode poetica². Inoltre, la giovinezza è il periodo di maggior splendore e di più matura dolcezza della voce, nella potenza espressiva come nella giustezza dell'intonazione, nella quale prestava il suo ausilio, immancabilmente, uno strumento musicale come la *χέλυσ*. A questi *doni* si aggiunge, non secondariamente, quello dell'orecchio e della sensibilità uditiva, che nel fiore degli anni sono nel pieno della loro funzionalità. Il piacere del canto e delle danze, strettamente correlato con l'insieme di tutti i *bei doni* qui evocati, è diminuito – se non impedito – nella vecchiaia dall'indurimento dei muscoli e dalla perdita di vigore non soltanto nell'eseguire gli schemi orchestrici, ma anche nell'intonare la voce e nel percepire con precisione le evoluzioni della linea melodica. Il piacere di ascoltare una bella voce, contrapposto a sensazioni sgradevoli di sordità o di acufene, è motivo presente in Saffo nel fr. 31 V: qui il tema centrale non è l'antitesi giovinezza-vecchiaia, ma l'invidia e la gelosia che la poetessa prova nei confronti di un uomo, per la sua vicinanza ad una fanciulla da lei amata. Mentre quest'uomo, ritenuto simile a un dio per la sua posizione privilegiata, da vicino ascolta le dolci parole della ragazza ed il suo ridere in modo seducente (vv. 3-4):

καὶ πλάσιον ἄδου φωνεῖ-
σας ὑπακούει
καὶ γελαίσας ἰμέροεν,

dall'altra parte Saffo reagisce con una serie di manifestazioni psico-fisiche di gelosia, fra cui quella delle orecchie che rombano (vv. 11-12):

ἐπιρρό-
μβεισι δ' ἄκουαι³

In Saffo, come in tutta la lirica arcaica, l'udito è strumento al servizio del piacere, oltre che mezzo di partecipazione alla vita sociale. Per una fanciulla del tiaso o per Saffo, l'ascolto è fondamentale non soltanto per poter assolvere il proprio incarico nell'ambito delle cerimonie religiose, ma anche per vivere pienamente il momento della *performance*, o anche per coltivare il desiderio di una persona amata (come nei versi del fr. 31 V.). La menzione della «*χέλυσ* penetrante, amante del canto» è in questo modo funzionale alla celebrazione della giovinezza, anche per i suoi utili doni che

sicuro che il suo laudando, ancora in età matura – Ierone morirà dieci anni più tardi –, saprà apprezzare l' ἄγαλμα «dal dolce dono», ovvero il canto di lode che le Muse «coronate di viole» gli concedono per bocca del poeta (vv. 3-4): γνώση μὲν [ἴ]σοτεφάνων | Μοισᾶν γλυκ[ύ]δωρον ἄγαλμα. Lo stesso Bacchilide loda la vittoria nella lotta a Pito da parte del giovane Alessidamo di Metaponto, iniziando con l'invocazione a «Vittoria dai dolci doni» (XI, v. 1: Νίκη γλυκύδωρε).

- 1 Si rimanda, per lo stretto legame fra la danza, la giovinezza e l'idea di tenerezza, ad Anacr. fr. 375 PMG = 95 Gentili ed al relativo commento, p. 195 sgg.
- 2 Cf. B. XIX, vv. 3-8. Sull'idea della poesia come dono offerto dalla divinità al poeta arcaico, fin dalla sua giovinezza, cf. Brillante 2009, pp. 18-21.
- 3 Voigt 1971, p. 58 accetta la correzione di Bergk (ἐπιβρόμεισι) per il tràdito ἐπιρρόμβεισι. Prauscello 2007, pp. 191-212, anche avvalendosi del confronto con PSI Cong. XI 2 col. II (= Sapph. T. 213B V., II/III sec. d.C.), ha dimostrato come la lezione tràdita, corretta con il solo raddoppiamento dello ρ (metri causa), e che non aveva precedentemente riscontrato il favore della critica solo per ragioni di ordine semantico, possa invece essere accolta a pieno titolo. In particolare, secondo la studiosa, si sarebbe avuto uno slittamento semantico del verbo, che conseguentemente alla sua accezione primaria di designare un movimento rotatorio-oscillatorio (< ῥόμβος / -έω), è passato ad indicare in Saffo (e in *Schol. ad Pi. I. IV*, v. 77c, III, p. 234 Drachmann) il suono che tale movimento genera. La sensazione che Saffo vorrebbe esprimere, come spiegherebbe il ricordato commento papiraceo (T. 213B V., r. 1-2), è un insieme di ronzio e di vertigine. In ogni caso, anche accettando la lezione di Bergk, in questi versi permanerebbe il riferimento ad una manifestazione emozionale legata alla sfera sonora. Sia che rumoreggino (Bergk), sia che ronzino (Prauscello), infine, non è impossibile che Saffo abbia inteso un suo percuotersi le orecchie in segno di disappunto, come fa Era nei confronti di Artemide in Hom. *Il. XXI*, vv. 491-492, e causando in questo modo la sensazione sonora da essa descritta.

consentono ai παῖδες esortati da Saffo di partecipare e allo stesso tempo di godere appieno dell'evento musicale. Una funzione simile, di esaltazione del canto e della danza di giovani contrapposte alla vecchiaia del poeta, richiama facilmente il "frammento del cerilo", in cui Alcmene, desiderando trasformarsi in cerilo per danzare e cantare come le fanciulle dei suoi cori, apostrofa queste ultime opponendo all'idea della dolcezza e della sacralità delle loro voci quella della inefficienza delle sue vecchie ginocchia (fr. 26 PMGF, vv. 1-2):

οὐ μ' ἔτι, παρσενικαὶ μελιγάρυες ἰαρόφωνοι,
γυῖα φέρην δύναται·

Di fronte ai suoni chiari e nitidi, emessi da giovani bocche, chiaramente percepiti da giovani orecchie, e seguiti da fluidi movimenti orchestrici di bei corpi nel pieno del vigore e della bellezza, Saffo dice di emettere un lamento (v. 7: στεναχίζω) che ha il tono di chi rimpiange tutti questi *bei doni*, e ricorda con nostalgia di averli vissuti in altri tempi. Un altro illuminante esempio della lirica arcaica, in questo senso, è Anacr. fr. 395 PMG = 36 Gentili, vv. 1-8¹:

πολιοὶ μὲν ἡμῖν ἤδη
κρόταφοι κάρη τε λευκόν,
χαρίεσσα δ' οὐκέτ' ἦβη
πάρα, γηραλέοι δ' ὀδόντες,
γλυκεροῦ δ' οὐκέτι πολλὸς
βίотου χρόνος λέλειπται·
διὰ ταῦτ' ἀνασταλῶ
θαμὰ Τάρταρον δεδοικώς·

grigie mi sono già
le tempie e bianco il capo,
e l'amabile giovinezza non
è più qui, e i denti sono invecchiati,
e del dolce tempo non molto più
è rimasto.
Per questo singhiozzo
spesso, paventando il Tartaro;

In questi versi Anacreonte evoca l'opacità dei colori e la tristezza degli elementi visivi che caratterizzano la vecchiaia: tempie grigie, capelli bianchi, denti invecchiati (e implicitamente, anneriti). A questi segni evidenti del suo tempo presente, egli sottolinea l'assenza della bellezza fisica, che ormai non è più sotto i suoi occhi (οὐκέτι ... πάρα ovvero οὐκέτι ... πάρεστι)². Di fronte alla triste immagine che di sé resta, Anacreonte si figura il Tartaro (luogo oscuro per eccellenza), e reagisce piangendo e gemendo: l'*hapax* ἀνασταλῶ riunisce infatti le azioni del piangere e del gemere³, l'una visiva, l'altra uditiva. I suoni emessi da Anacreonte in preda alla disperazione per l'inevitabile Tartaro si effondono con toni mesti e cupi, così come in Saffo (v. 7) ricorda il verbo στεναχίζω. La ripetizione e la ridondanza lamentosa del "lamentarsi gemendo" è sottolineata dall'avverbio di frequenza θαμέως (= θαμά di Anacreonte)⁴. Questi suoni non hanno il valore *apollineo* di gioia e di solarità a cui i Greci legavano il valore simbolico della μουσική. Non a caso, nella casa delle serve delle Muse, non è conveniente eseguire un θρῆνος, poiché questo tipo di musica lugubre e cupa non si addice alla bocca di chi attende al culto della poesia (fr. 150 V.):

οὐ γὰρ θέμις ἐν μοισοπόλων <δόμῳ>
θρῆνον ἔμμεν' <.....> οὐ κ' ἄμμι πρέποι τάδε⁵

1 I punti di contatto fra il "carne della vecchiaia", Alcm. fr. 26 PMGF, e questo fr. di Anacreonte, per il senso generale che li accomuna, sono già stati elucidati dagli *editores principes* Gronewald-Daniel 2004^a, p. 3.

2 Cf. Gentili-Catenacci 2007, p. 230.

3 Cf. la chiosa del consimile verbo ἀσταλῶ, in Hsch. s.v. Ἀσταλῶ: ἀναβλῶ. κλαίειν, n° 7813, I, p. 264 Latte. LSJ traducono (s.vv.) ἀσταλῶ = *to weep and sob* ("piangere e singhiozzare"), e ἀνασταλῶ = *to sob*.

4 Il canto flebile e cupo di Anacreonte e Saffo è ben diverso, ad esempio, da quello con cui l'anima di Agamennone accoglie Ulisse nella νέκυια (Hom. *Od.* XI, vv. 390-394). In questo caso, infatti, l'Atride, che non ha più le forze fisiche di un tempo per abbracciare l'eroe di Itaca, riesce a emettere un pianto definito penetrante (v. 391: κλαῖε δ' ὅ γε λυγρός), ovvero forte e chiaro, tipico di chi versa nella disperazione dell'oltretomba.

5 Per l'analisi di questo frammento, si veda, fra molti, Hardie 2005, pp. 14-17, 20-22. Diametralmente opposto al senso di questi versi è il fr. 160 V., nonostante la forma trādita τέρπνα sia da correggere, e.g. in τέρποντα o in

Sia in Saffo che in Anacreonte la giovinezza viene esaltata in opposizione alla vecchiaia non soltanto per lo splendore, per la luminosità e per la scioltezza dei movimenti che la caratterizzano, ma anche per la sua *dimensione sonora* di privilegio. La giovinezza, tempo in cui si ricevono i *κάλα δῶρα*, è *χαρίεσσα* non soltanto perché ad essa si connettono sensazioni di piacere e di godimento fisico nelle sfere visiva, tattile, e gustativa, ma anche perché i giovani sanno facilmente esprimersi con canti chiari e brillanti, e possono perfettamente recepire tutte le frequenze sonore. Questi elementi si trovano, a nostro avviso, ben sintetizzati nella sequenza *φιλάοιδον λιγύραν χελύνναν* del v. 2¹. Di contro a questa situazione ormai solo invidiata, la vecchiaia si presenta come il tempo del decadimento fisico ed estetico, non soltanto per quanto riguarda ciò che è visibile, ma anche per quanto attiene alla sfera uditiva.

In seguito a queste considerazioni, vogliamo infine riconsiderare il valore dell'ultimo distico, attribuito, sebbene non unanimemente, all'"ode della vecchiaia". Ai vv. 15-16 (vv. 25-26 V.) Saffo esprime un'idea mista di speranza e di attesa: ella ama la raffinatezza, ed il suo amore per il sole – ovvero per la vita e per i *bei doni* delle Muse² - le ha dato in sorte «lo splendore e la bellezza»:

τοῦτο καὶ μοι
τὸ λάμπρον ἔρωσ ἀελίῳ καὶ τὸ κάλον λέλλογγε.

Il valore retorico di questa espressione, sottolineato da Clearco che la cita (in Ath. XV, 687b (cod. A), cf. *supra*, p. 60 n° 5), lascia ancora perplessi sulla sua esatta interpretazione³. Tuttavia, resta evidente il rimando di Saffo al mondo della bellezza e della luminosità, che potrebbe contrapporsi alla miserabile condizione della vecchiaia, come ricorda Burzacchini 2007, p. 109:

L'obiettivo constatazione dell'ineluttabilità della vecchiaia e dei suoi mali non impedisce a Saffo di affermare, in modo sorprendentemente efficace e originale, una sorta di pervicace attaccamento alla vita, di inesausta voglia di vivere, capace di fruire della bellezza e dello splendore dell'esistenza al di là di qualsiasi insidia degli acciacchi e del tempo.

È facile intuire che Saffo, in questi ultimi versi, dopo essersi chiesta cosa fare di fronte al decadimento della vecchiaia (v. 7: *ἀλλὰ τί κεμ ποεῖν*), voglia darsi una soluzione che trascenda l'aspetto mortale della sua esistenza. L' *ἄβροσύνη* e la luce del sole hanno in comune la percettibilità visiva; la luminosità e la bellezza hanno una forte valenza metaforica. Ciò che Saffo, in virtù del suo intimo legame con le Muse, spiegherebbe in questa chiusa, è che l'immortalità della sua *immagine* sarà ottenuta attraverso il potere *sonoro* della sua poesia, che ella ha coltivato per un'intera vita. L'amore per il sole, inteso come amore per tutto ciò che di *solare* Saffo ha amato (la vita, e la poesia), le hanno predisposto, per il periodo che seguirà la sua morte, una perenne luminosità, intesa come fama immortale, e una imperitura bellezza, quella della sua poesia che continuerà a risuonare sulla terra⁴. Una ulteriore conferma a questa interpretazione verrebbe anche

τέρποισα: τάδε νῦν ἐταίραις | ταῖς ἔμαις † τέρπνα † κάλως ἀείσω.

1 Tale contrapposizione, fra l'opaca e cupa vecchiaia e la brillante e sonora giovinezza, potrebbe anche gettare nuova luce sull'interpretazione del primo dei tre componimenti tramandati dai PP. Colon. 21351, 21376. I vv. 1-8 del P.Colon. 21351, in particolare, farebbe intendere una contrapposizione fra la vita gioiosa e festosa sulla terra (v. 3: νῦν θαλῖ[ι]α e v. 6 ὥς νῦν ἐπὶ γᾶς ῥοισαν) e quella sotto terra (v. 4: ῥέρεθ δὲ γᾶς γε), che certamente sarà stata definita secondo le sue tipiche caratteristiche di mondo oscuro e tenebroso. Anche in quest'ode ritroviamo i tratti sonoro-acustici e più ingenerale, musicali, che distinguono la giovinezza (vv. 7-8): λιγύραν, ...πᾶκτιν | κάλα, Μοῖσ', ἀείδω. Cf. Gronewald-Daniel 2004^a, p. 2. Cf., per l'interpretazione degli elementi musicali ed escatologici di questi versi, Hardie 2005, pp. 22-27.

2 Cf. Livrea 2007, pp. 70-71.

3 Cf., ad esempio, West 2005, p. 8.

4 Cf., fra molti esempi, B. IX, vv. 85-87. Cf., inoltre, Lanata 1963, p. 52 ricorda: «il motivo dell'immortalità che la poesia assicura a chi è oggetto del canto è già omerico [cf. Hom. *Il.* VI, v. 358, *Od.* VIII, vv. 579-580 *et alii* in

da alcuni versi di Orazio. Nell'ode 13 del II libro, il poeta latino ricorda la caduta di un albero, che solo per miracolo non lo colpì a morte. Ai vv. 21-40 egli descrive di aver quasi visto l'oltretomba con i suoi occhi, e questo sforzo immaginativo lo spinge a sentire con il suo *orecchio mentale* gli stessi suoni del regno di Ade¹:

*Quam paene furvae regna Proserpinae
et iudicantem vidimus Aeacum
sedesque discretas piorum et
Aeoliis fidibus querentem*

Quanto per un soffio non vedemmo i regni della fosca
Proserpina, ed Eaco che emette giudizi
e le separate sedi dei buoni e
su eolie corde, mentre si lamenta²

*Sappho puellis de popularibus
et te sonantem plenius aureo,
Alcae, plectro dura navis,
dura fugae mala, dura belli!*

delle fanciulle del suo popolo, Saffo,
e te che più intensamente con l'aureo plettro,
Alceo, fai risuonare le durezza della nave,
le dure disgrazie della fuga, le durezza della guerra!

*Utrumque sacro digna silentio
mirantur umbrae dicere, sed magis
pugnans et exactos tyrannos
densum umeris bibit aure vulgus.*

Di entrambi il dire cose degne di religioso silenzio
ammirano le ombre, ma più
le battaglie e i cacciati tiranni
la massa accalcata spalla contro spalla beve con l'orecchio.

*Quid mirum, ubi illis carminibus stupens
demittit atras belva centiceps
auris, et intorti capillis
Eumenidum recreantur angues?*

Che c'è di strano, quando stupita da quei canti
la belva dalle cento teste abbassa le nere
orecchie, e i serpenti attorcigliati attorno ai capelli
delle Eumenidi riacquistano vita?

*Quin et Prometheus et Pelopis parens
dulci laborem decipitur sono,
nec curat Orion leones
aut timidos agitare lyncas.*

Persino Prometeo ed il genitore di Pelope
grazie al dolce suono si illudono nella loro fatica
né si cura Orione di cacciare leoni
e timide linci.

Sebbene il riferimento alla poesia eolica sia in questo caso più fortemente legato ad Alceo³, colpisce in questa breve νέκυια - immaginata dal poeta dopo essere stato ad un passo dalla morte – la presenza di Saffo e di Alceo negli inferi, che essi fanno risuonare dei loro canti, quasi diffondendo in questo mondo cupo una dolcezza irrealistica⁴, e allo stesso tempo concedendo un inatteso piacere alle anime dei morti che si accalcano per "bere con le orecchie" il frutto della loro arte. L'immortalità di Saffo e Alceo si manifesta nell'udire – grazie al potere immaginifico della poesia di Orazio - la loro voce, i loro canti e i loro argomenti. Orazio concede ai due poeti lesbici di poter vivere e cantare anche nel "regno delle ombre", e di dare continuità alla loro esistenza continuando a fare ciò che sempre hanno fatto quando erano in vita. I versi del poeta latino supportano l'ipotesi secondo cui la bellezza della poesia, intimamente legata all'età giovanile, si estende fino a oltre la vita per poeti eccezionali come Saffo. La luminosità da lei desiderata esprime l'eternità di un canto che è sempre dolce, elegante, armonioso e pieno, e che sempre è chiaramente distinto dalle orecchie di chi lo

Lanata, *ibid.*, p. 15]. (...) Saffo, che canta di sé e delle fanciulle del θίασος, vede garantita dalla poesia non più la sopravvivenza di un impersonale κλέος (...), ma del ricordo suo proprio e di chi con lei "ha parte delle rose delle Muse", ossia delle fanciulle che appartengono alla sua cerchia, delle μοισσπόλοι del fr. 3 [= 55 V.]. Cf. Hardie 2005, pp. 29-32, che attribuisce alla connessione poesia-immortalità un valore escatologico e, più in particolare, misterico.

- 1 Si veda il confronto fra Orazio e Saffo, con specifico riferimento a Hor. *Od.* II, 13 e al nuovo frammento saffico (vv. 1-8 del P.Colon. 21351) in Di Benedetto 2005, pp. 8-10.
- 2 *Discretas*, secondo Canali 1991, p. 217 (trad.) e Romano 1991, p. 685 (comm.), avrebbe il senso di "appartate". Noi intendiamo "separate", perché fisicamente le sedi sotterranee degli uomini pii sono distinte da quelle di coloro che abitano sulla terra.
- 3 Il legame con Alceo è evidente anche dal punto di vista metrico: quest'ode è infatti composta in strofi alcaiche.
- 4 Cf. Romano 1991, p. 686, per un richiamo al mito di Orfeo.

ascolta.

Anche Anacreonte, ormai in età avanzata, sembra aver espresso, forse inconsciamente, il medesimo desiderio di *splendore* rivolgendosi ad una dea (quasi certamente una Musa) che egli invoca con gli attributi visivi di una bella chioma e di un vestito dorato (fr. 418 PMG = 74 Gentili), e a cui verisimilmente avrebbe chiesto l'eternità, in virtù di un'attività poetica svolta durante tutta la vita:

κλῦθί μεο γέροντος εὐέθειρα χρυσόπεπλε κοῦρα

Vogliamo infine richiamare la chiusa dell'*Epinicio* III di Bacchilide, in cui il poeta di Ceo riprende i temi fin qui trattati del canto, della giovinezza, dell'eternità per il poeta, e nel suo caso anche per il *laudandus* Ierone¹, di contro al silenzio, alla vecchiaia e all'oblio (vv. 85-98):

φρονέοντι συνετὰ γάρυω· βαθὺς μὲν
αἰθὴρ ἀμίαντος· ὕδωρ δὲ πόντου
οὐ σάπεται· εὐφροσύνα δ' ὁ χρυσός·
— ἀνδρὶ δ' οὐ θέμις, πολὺν π[αρ]έντα

A chi intende cose sagge io dico; il profondo
etere è incontaminato; l'acqua del mare
non marcisce; e l'oro è gioia;
non è lecito all'uomo, superando la grigia²

γῆρας, θάλ[εια]ν αὖτις ἀγκομίσσαι
ἦβαν. ἀρετᾶ[ς γε μ]ὲν οὐ μινύθει
βροτῶν ἅμα σ[ώμ]ατι φέγγος, ἀλλὰ
— Μοῦσά νιν τρ[έφει.] Ἰέρων, σὺ δ' ὄλπβου

vecchiaia, ritrovare ancora la fiorente
giovinezza. La luce della virtù non si indebolisce
insieme al corpo dei mortali, ma
la Musa lo nutre. Ierone, tu della fortuna

κάλλιστ' ἐπεδείξαο θνατοῖς
ἄνθεα· πράξα[ντι] δ' εὖ
οὐ φέρει κόσμ[ον] σι[ω]-
πά· σὺν δ' ἀλαθ[εῖα] κ[αλῶν]
καὶ μελιγλώσσου τις ὑμνήσει χάριν
Κηρίας ἀηδόνας.

hai mostrato ai mortali i più bei
fiori; a chi ha avuto successo
non porta ornamento il silenzio³;
ma insieme alla verità delle belle (tue) azioni
qualcuno canterà anche la grazia
dell'usignolo di Ceo dalla lingua di miele⁴.

In questi versi, Bacchilide intreccia molti concetti e fa ricorso a campi semantici differenti, per esprimere il concetto dell'eternità della poesia, contrapposta al declino ineludibile della vita umana, che dalla giovinezza fiorente volge all'opaca vecchiaia, fino al silenzio della morte. A questa decadenza il poeta oppone le immagini sempre *luminose* e immortali dell'acqua del cielo terso, dell'acqua marina, dell'oro, della virtù, e della poesia che nutrita dalle Muse, immortale, conferisce a sua volta immortalità.

1 Nel 468 a.C., data a cui risale la sua vittoria con il carro a Olimpia, non sappiamo quanti anni avesse il tiranno siracusano. La sua data di nascita non ci è nota. Tuttavia, come ricorda Maehler 1982, II, p. 33, egli, tormentato da anni di una forma di colica renale che lo portò alla morte nel 467-466, doveva allora aver vissuto gran parte della sua vita. Bacchilide, richiamando gli elementi della giovinezza e dell'eternità, dà speranza al suo *laudandus*. In questo modo, secondo Sevieri 2007, p. 138, «la promessa di immortalità contenuta nel canto acquista, nei confronti di Ierone, una valenza pregnante che la riscatta da qualsiasi convenzionalità». Altrettanto personale dovette essere il carattere dell'ode saffica.

2 Per l'interpretazione del verbo παρίημι = "superare", "oltrepassare", "varcare la soglia" cf. Gentili-Catenacci 2007, p. 356. Maehler 1982, I, p. 67, traduce "scuotere" (*abschütteln*). Lo stesso Maehler 2004, p. 98 tuttavia, interpreta il verbo con il senso di "sfuggire" (*pass by*).

3 Questo concetto è diametralmente opposto a quello espresso dal termine κλέος.

4 La chiusa di questo epinicio richiama il suo stesso *incipit*, in cui il poeta si rivolgeva alla Musa Clio apostrofandola con l'epiteto γλυκύδωρος (v. 3). Questa *dolcezza*, oltre a formare una struttura ad anello interna all'ode (v. 97: μελιγλώσσου), può evocare i *κάλα δῶρα* nominati da Saffo, e strettamente legati all'età giovanile. Cf. *supra*, p. 60.

Ibyc. fr. S151 PMGF, vv. 5-7

ξανθᾶς Ἑλένας περὶ εἶδει
δῆριν πολύυμνον ἔχ[ο]ντες
πόλεμον κατὰ [δ]ακρυόεντα,

per la bellezza della bionda Elena
ingaggiando una contesa molto cantata
in una lagrimevole guerra,

Fonte: P.Oxy. 1790, fr. 1.

Metro: paremiaci.

Gli eroi vennero a Troia per combattere una guerra lagrimevole (πόλεμος ... δακρυόεις), per causa della bionda Elena (ξανθὴ Ἑλένη), ingaggiando una lotta che è oggetto di canto (δῆρις πολύυμνος), motivo di κλέος per gli eroi e per gli stessi poeti¹. Si presentano in questi versi tre *topoi* centrali della cultura arcaica greca: la bellezza di Elena, la guerra lagrimevole combattuta per causa sua, e la gloria che derivò dal canto delle loro gesta. Questi tre temi sono funzionali all'economia di tutta l'ode, sia dal punto di vista argomentativo che contestuale. I temi epici, infatti, costituiscono la materia mitica del canto – una materia da Ibico rifiutata -, e suggeriscono un confronto diretto, e antitetico, con l'ἔπαινος erotico a Policrate². È pertanto necessario approfondire i temi evocati in questi versi.

La bellezza di Elena è strettamente legata alla sua immagine ed alla sua caratterizzazione fisica. Il suo εἶδος attrae i molti uomini che secondo la tradizione l'avrebbero desiderata e avuta come compagna o come moglie³. La vista, nel mito di Elena, è senz'altro il senso predominante, se non esclusivo: è la bellezza fisica che ne fa una vera e propria "seconda Afrodite" della cultura antica⁴. La sua bellezza è talmente imbarazzante da sconvolgere i vecchi del consiglio troiano, i quali, prima paragonati da Omero a delle cicale risonanti nella foresta (*Il.* III, v. 151), al vedere lo splendore di Elena cambiano radicalmente il tono (e probabilmente il volume) dei loro discorsi, paragonandola con «parole alate»⁵ (*ibid.* v. 155) alle dee immortali (v. 158). Uno scolio al v. 1287 dell'*Oreste* euripideo (I, p. 214 Schwartz = fr. 201 PMGF) riporta la notizia secondo cui Stesicoro, probabilmente nell'Ἰλίου Πέποις, avrebbe messo in forte rilievo la bellezza conturbante di Elena: coloro che volevano lapidarla, dopo averne ammirato la ὄψις, lasciarono cadere le pietre a terra. Un gesto simile sarebbe stato narrato anche da Ibico, che tanta importanza accorda alla potenza

1 Si pensi alla chiusa dello stesso componimento (vv. 46-48), in cui Ibico sembra legare il κλέος immortale di Policrate alla propria poesia.

2 Cf. pp. XLI-XLII.

3 Per il valore fisico-visivo del termine εἶδος, soprattutto in Omero e in Erodoto, cf. Wilkinson 2013, p. 62. Cf. anche Hom. *Od.* IV, v. 14 (riferito alla figlia della stessa Elena): Ἑρμῖονην, ἥ εἶδος ἔχε χρυσεῖς Ἀφροδίτης. Per una sintesi di tutti gli uomini a cui è legata Elena nel mito, fino alle sue nozze con Menelao ed al suo rapimento da parte di Paride, cf. Guidorizzi 2012, vol. II, pp. 597-599.

4 Cf. Guidorizzi, *ibid.*, p. 795.

5 Paduano 2012, p. 81 traduce bene rendendo il cambiamento sonoro del consiglio dei vecchi troiani. Mentre prima essi sono definiti abili oratori «come cicale che nella foresta, | stando sugli alberi, emettono un canto acuto» (vv. 150-152), dopo aver visto Elena arrivare al bastione essi «si dissero a bassa voce l'uno con l'altro» (v. 155) che i Troiani e gli Achei non erano da biasimare, se avevano sofferto per una donna simile.

dell'eros¹. Uno scolio all'*Andromaca* di Euripide², infatti, descrive la scena di un ditirambo attribuito al poeta di Reggio³: Elena, di fronte al marito che minaccia di ucciderla con una spada, trova rifugio nel tempio di Afrodite, e da lì dialoga con Menelao. Questi, preso dall'eros (che la vista della moglie avrà suscitato), getta via la sua arma. Euripide⁴, seguito da Aristofane⁵, aggiunge a questa scena l'elemento ancora più esplicito del seno nudo, che Elena mostra al marito per indurlo all'indulgenza, in questo caso attraverso un elemento visivo e non con la forza della persuasione.

In accordo con la visualizzazione della sua bellezza, ad Elena si attribuiscono epiteti che esaltano l'eleganza delle sue vesti (τανύπεπλος in Hom. *Od.* IV, v. 305) e la bellezza dei suoi capelli (εὐκομος in Hom. *Il.* IX, v. 339; Hes. *Op.*, v. 165 *et alibi*; καλλίκομος in Hom. *Od.* XV, v. 58)⁶. L'espressione di Ibico «per la bellezza della bionda Elena» si inserisce, dal punto di vista formale e contenutistico⁷, nel solco della tradizione omerica e arcaica, in cui il biondo dei capelli è elemento simbolico della bellezza e dello splendore di uomini, donne, eroi e dei⁸. Sembra che Saffo (fr. 23 V., v. 5) e Stesicoro (fr. S103 PMGF, v. 5) siano stati i primi ad avere attribuito l'epiteto ξανθή ad Elena, sottolineandone la vicinanza, nella bellezza fisica, agli dei⁹. Non a caso, al v. 9 della stessa ode, proprio a chiusura della prima triade strofica, Ibico fa riferimento alla dea Afrodite nominandola con l'epiteto "divino" χρυσοέθειρα, dai capelli d'oro:

χρυσόθειραν δ[ι]ὰ Κύπριδα·

Questa *iunctura* potrebbe essersi caricata di un valore enfatico per contrapposizione al sintagma ξανθὰ Ἑλένα, evocato pochi versi prima, all'inizio dell'epodo. Si può rilevare una vera e propria *Ringkomposition* formale e interna all'epodo: nella prima parte (vv. 5-7) si ricorda la bellezza suadente della bionda Elena, motivo della contesa "molto cantata" (δῆρις πολύυμνος) che significò sofferenze e lacrime per chi vi prese parte (πόλεμος δακρυόεις); nella seconda (vv. 8-9) si richiama la rovina (ἄτη, v. 8) che si abbatté sulla sventurata rocca di Pergamo a causa di Afrodite, "dagli aurei capelli". All'immagine della bionda, ma umana, Elena, si contrappone alla fine dell'epodo quella dell'aurea, e divina, Afrodite¹⁰, e alla bellezza aurea – e quindi immortale – di quest'ultima si

1 Cf. soprattutto il fr. 287 PMGF.

2 *Schol. Σ ad E. Andr.* v. 631, II, p. 293 Schwartz = fr. 296 PMGF.

3 Cf. Cingano 1992, pp. 215-219, che avvalorata la notizia per cui Ibico avrebbe composto dei ditirambi, e dunque, inequivocabilmente, canti per esecuzioni corali.

4 *Andromaca*, vv. 628-629 (Peleo a Menelao): οὐκ ἔκτανες γυναῖκα χειρίαν λαβών, | ἄλλ', ὥς ἐσεῖδες μαστόν, ἐκβαλὼν ξίφος | φίλημ' ἐδέξω, κτλ. L'elemento del seno nudo fu usato per la prima volta da Euripide, (cf., fra gli altri, Henderson 1987, p. 86 e Sommerstein ed. 2007, p. 163). Più incerto, riguardo l'origine di questo *topos*, Cingano *ibid.*, p. 217, n° 92. L'icasticità della scena ispirò anche l'iconografia vascolare coeva ad Euripide. Cf. Kahil, 1955, pp. 90-91 e tav. 66, 1-3.

5 *Lys.*, vv. 155-156 (Lampitò): ὁ γὼν Μενέλαος τὰς Ἑλένας τὰ μᾶλα πα | γυνῆς παραφιδῶν ἐξέβαλ', οἶω, τὸ ξίφος. Oltre a Ibico, Euripide e Aristofane, l'episodio fu trattato anche nella *Piccola Iliade*. Cf. fr. 19 EGF.

6 Per i molti altri riferimenti alla bellezza fisica di Elena, a cui si aggiungono gli epiteti λευκώλενος "dalle bianche braccia" e καλλιπάρης "dalle belle guance", cf. Simonini 1979, p. 287. Sull'epiteto καλλίκομος, riferito dallo stesso Ibico alle Cariti (fr. 288 PMGF, v. 1), cf. pp. 38-39.

7 Per quanto riguarda l'aspetto formale dell'espressione, Maehler 1963, pp. 75-76 sottolinea la derivazione omerica, sebbene rifunzionalizzata in una nuova associazione, della preposizione περί accordata in Ibico con un oggetto astratto.

8 Per i riferimenti a passi omerici e di lirica arcaica, cf. Wilkinson 2013, p. 62.

9 Cf. Simonini *ibid.*, p. 287, che sottolinea lo stretto rapporto fra il termine ξανθός e la sua connotazione divina. Il valore fisico della bellezza e della sensualità di Elena risulta evidente anche dall'atteggiamento di Paride, il quale, nonostante abbia appena sentito dure parole da parte di lei, preso dall'ἔρως che il suo corpo suscita, la invita a fare l'amore (Hom. *Il.* III, v. 438 sgg.). Il personaggio di Elena è menzionato in Ibico nella sua immagine più fascinosa. Da un'analisi dei frammenti superstiti, infatti, sembra che questo poeta abbia avuto una spiccata tendenza ad accentuare i tratti erotici del mito. Cf. Cavallini 1997, pp. 20-22. Cf. anche il commento a Ibyc. fr. S151 PMGF, vv. 10-13, p. 162 sgg.

10 Per le connessioni ed i richiami interni alla struttura triadica, a cui i vv. 5-9 appartengono, cf. Hutchinson 2001, p.

contrappongono la caducità umana e la rovina di Troia da lei provocata (v. 8). Vi è dunque un'opposizione marcata, attraverso l'attento accostamento degli epiteti, fra la mortale Elena e l'immortale Afrodite sua alleata. Sebbene la prima sia la donna più bella, colei che la stessa Afrodite dice di avere amato (Hom. *Il.* III, v. 415), la dea mantiene la sua posizione di superiorità. Questa distanza fra il divino ed il mortale è espressa dai capelli *aurei* di Afrodite, opposti ai capelli *biondi* di Elena¹. Che la vista sia il senso preponderante legato alla figura di Elena risulta evidente anche dalla punizione che lei, ormai assunta a divinità, inflisse a Stesicoro per averla calunniata: la cecità, l'impossibilità di vedere, che il poeta di Imera riacquistò (ἀναβλέπειν) soltanto dopo aver composto per lei la cosiddetta *Palinodia* (Pl. *Phdr.* 243a = Stesich. fr. 192 PMGF). Inoltre, risalirebbe allo stesso Stesicoro (cf. Pl. *R.* IX 586c)² la versione del mito secondo cui non la vera Elena, ma un suo εἶδωλον – una proiezione visiva della sua bellezza – seguì Paride fino a Troia³.

La colpa di aver scatenato una lagrimevole guerra fra Achei e Troiani ricade sulla figura di Elena fin dalle sue prime evocazioni nell'*Iliade* (II, v. 161; IX, v. 339; XIX, v. 325). Alle sofferenze di questa guerra non sono associate soltanto le lacrime (cf. δακρυόεις)⁴, ma anche il ricordo della sensazione sonora dei gemiti che accompagnano lo stato d'animo della sofferenza. Nel secondo libro dell'*Iliade*, infatti, Nestore pronuncia un'allocuzione per esortare gli Achei a combattere e Agamennone a guidarli nelle dure battaglie. Ai vv. 354-356 egli soggiunge:

τῷ μὴ τις πρὶν ἐπειγέσθω οἰκόνδε νέεσθαι,
πρὶν τινα παρ Τρώων ἀλόχῳ κατακοιμηθῆναι,
τείσασθαι δ' Ἑλένης ὀρμήματά τε στοναχάς τε.

Perciò nessuno si affretti a tornare a casa,
prima di aver passato la notte con una dei Troiani
e aver vendicato gli affanni e i gemiti per Elena⁵.

La gloria che deriva agli eroi dal canto è espressa dall'epiteto πολύυμνος. Wilkinson 2013, p. 60 sottolinea la forte contrapposizione dei due epiteti δακρυόεις e πολύυμνος, che polarizza i due aspetti della guerra: il dolore e la gloria. La scelta lessicale è in questo caso molto importante: il composto πολύυμνος è raramente attestato nella letteratura greca arcaica⁶, mentre l'aggettivo δακρυόεις è usato con una certa frequenza da Omero⁷. Come sottolinea Hutchinson 2001, p. 239, nell'opposizione dei due epiteti πολύυμνος e δακρυόεις, il primo ricorderebbe il premio della gloria al costo degli sforzi e

238.

- 1 Una simile contrapposizione è in Hes. *Th.*, v. 947, fra Dioniso (χρυσοκόμης) e Arianna (ξανθή). Cf. Wilkinson 2013, p. 60. Una contrapposizione "visiva" molto simile è anche nel *Partenio del Louvre* (Alcm. fr. 1 PMGF), in cui la chioma di Agesicora «fiorisce come l'oro puro», e il suo volto è detto essere d'argento (vv. 51-55). A lei è seconda "in bellezza" Agido (v. 58). Cf. anche pp. 4-5. Per quanto attiene alla figura di Elena, più in generale, si ricordi il suo stretto legame con la sfera divina. Secondo alcuni passi omerici, ella sarebbe stata addirittura uno strumento in mano alla divinità, non colpevole del suo operato. Su questa interpretazione "religiosa" della condotta di Elena, e per la stretta relazione fra quest'ultima e Afrodite, cf. Bona 1978, p. 77 sgg.
- 2 Cf. altre fonti in Davies 1991^a, pp. 177-179. La parafrasi a Licofrone 822 (I, 71 Scheer = fr. 358 M.-W.) attribuiva questo motivo a Esiodo.
- 3 Cf. fr. 193 PMGF, ritenuto di grande importanza, e commentato, da De Martino-Vox 1996, I, pp. 257-258. Per un confronto fra Stesicoro e l'*Elena* di Euripide, soprattutto per quanto riguarda gli elementi della *Palinodia*, in particolare quello dell'εἶδωλον, cf. Allan 2008, p. 18 sgg.
- 4 Wilkinson 2013, p. 63 riporta altri esempî in cui questo aggettivo è accostato alla guerra o alla battaglia.
- 5 Intendiamo il genitivo in senso oggettivo ("gli affanni e i gemiti che Elena ha causato"). Un'altra interpretazione possibile sarebbe: «gli affanni e i lamenti di Elena» ("che Elena ha provato"), con il genitivo inteso in senso soggettivo. Inoltre, secondo una interpretazione etimologica differente del termine ὀρμημα, da ὀρμάομαι ("mettersi in moto", "partire") invece che da ὀρμαίνω ("pensare", "agitarsi"), lo stesso verso potrebbe essere tradotto «e aver vendicato la partenza e i lamenti di Elena». L'esegesi da noi prospettata è quella più coerente con l'idea dominante nei due poemi omerici, secondo cui Elena è considerata responsabile di aver seguito Paride, e non vittima di quest'ultimo. Cf. Mirto 2012, pp. 781-782.
- 6 Per le altre attestazioni, oltre al *TGL*, si veda Wilkinson *ibid.* p. 59. Cf. in particolare πολύυμνος in *h.Bacch.*, v. 7 (riferito a Dioniso), in Anacr. fr. 446 PMG = 165 Gentili (usato in senso negativo per una prostituta), e in Pi. *N.* II, v. 5 (riferito al «bosco di Zeus»).
- 7 Cf. Hom. *Il.* VI, v. 484 (δακρυόειν γελάσασα detto di Andromaca), XVIII, v. 66 (riferito alle Nereidi che insieme a Teti piangono la morte di Achille), XXI, v. 496 (riferito ad Artemide, bistrattata da Era).

della sofferenza rappresentati dal secondo.

L'epiteto musicale πολύμνος mette in risalto il valore più profondo della poesia, quello di eternare le gesta degli eroi con continue *re-performances* dell'*epos*. Ibico compone questi versi per il medesimo fine, anche se con un oggetto differente: quello di eternare le qualità e i meriti del committente della sua opera, insieme alla sua stessa attività poetica. La pluralità degli ὕμνοι ricordata dall'epiteto πολύμνος esprime non soltanto un concetto di quantità di canti – che faranno rivivere più volte, nel *ricordo* dei poeti¹, la materia cantata –, ma anche la qualità della poesia, il suo potere, la sua bellezza ed il suo prestigio, che renderanno eterni i contenuti. A quest'ultimo concetto è legato anche il significato del verbo ὑμνέω, che al v. 12 dello stesso componimento è usato in riferimento alla possibilità di celebrare, da parte del poeta, personaggi epici quali Paride, Cassandra, i figli di Priamo, e tutti gli altri eroi. Questa materia di canto è tuttavia rifiutata, in forma di *praeteritio*, da Ibico².

Sebbene entrambi i termini siano qui usati con il loro significato generico (di canto come celebrazione)³, tuttavia l'epiteto πολύμνος ed il verbo ὑμνέω potrebbero qui rappresentare anche un riferimento al genere dello ὕμνος, che fin dal periodo arcaico era il canto intonato agli dèi (Pl. *Lg.* III, 700b). Il fatto che negli argomenti epici la presenza divina sia molto forte, infatti, potrebbe avere indotto il poeta ad associare la Guerra di Troia, ed i suoi personaggi principali, alla radice del canto (ὕμν-) intonato agli dei, contrapponendo, attraverso un uso specifico del linguaggio musicale, il tema divino all'argomento della sua ode, che si presenta con le caratteristiche di un ἐγκώμιον a Policrate. In questo senso, infatti, Platone (*R.* X, 607a) distingue nettamente l' ἐγκώμιον dallo ὕμνος⁴.

Come si è già accennato, la molteplicità dei canti ed il successo degli argomenti cantati sono riassunti nella prima parte del composto aggettivale πολύ-υμνος. Nel significato di πολὺς, infatti, si concentrano molti aspetti della cultura orale, uno concatenato all'altro: la ripetitività dell'*epos*, legata alla memoria necessaria per "trovare" materie di canto; il riconoscimento dei temi e dei personaggi da parte di un attento uditorio; il prestigio e la fama che la poesia eternatrice assicura agli argomenti trattati⁵; la forza di diffusione dei versi, e la stessa forza fisica, di propagazione del suono, che il canto esige. Per quest'ultimo elemento, e più in particolare per il significato di πολὺς = "forte" in campo sonoro, si veda, fra i molti esempi⁶, il "forte" (πολὺς) imeneo che si leva fra suoni strumentali e danze di giovani, nella "città pacifica" cesellata da Efesto nello scudo di Achille (Hom. *Il.* XVIII, v. 493):

πολὺς δ' ὑμέναιος ὁρώρει·

Nel prologo dei *Sette a Tebe*, Eschilo esalta il valore di "ripetitività" dell'aggettivo πολὺς, legandolo alla sfera sonora ed, in particolare, allo ὕμνος. Nei primi versi della tragedia, infatti, Eteocle si rivolge ai cittadini di Tebe, preannunciando le vicende che seguiranno, con parole cariche di apprensione per la sua stessa persona (vv. 4-8):

εἰ μὲν γὰρ εὖ πράξαίμεν, αἰτία θεοῦ·
εἰ δ' αὖθ' ὃ μὴ γένοιτο, συμφορὰ τύχοι,
'Ετεοκλῆς ἄν εἰς πολὺς κατὰ πτόλιν
ὕμνοισ' ὑπ' ἀστῶν φροιμίους πολυρρόθοις

qualora infatti agissimo bene, sarebbe responsabilità del dio;
se invece subito dovesse accadere sventura, non sia mai,
Eteocle solo molto sarebbe cantato per la città
dai cittadini, con proemi molto risonanti

1 Per la distinzione fra *memoria* e *ricordo*, quest'ultimo più pertinente alla esecuzione ed alla trasmissione rapsodica, cf. Gentili 2006, p. 23.

2 Cf. commento a Ibyc. fr. S151 PMGF, vv. 10-13, p. 162 sgg.

3 Cf., e.g., Hes. *Th.*, vv. 11, 33, 37.

4 Cf. Gentili 2006, p. 181.

5 Cf. Ibyc. fr. 303a PMGF.

6 Fra gli altri, Hom. *Il.* II, v. 810 (riferito al tumulto di fanti e cavalieri: πολὺς δ' ὀρυμαγδὸς ὁρώρει), e *Od.* IX, v. 315 (riferito al fischio con cui Polifemo conduce al pascolo il suo gregge: πολλῇ δὲ ῥοίζῳ).

In questo passo è da notare l'insistenza di Eschilo sull'idea di "ripetitività" dei canti (vd. πολὺς κατὰ πτόλιν, πολυρρόθους) che i cittadini "molte volte" intonerebbero all'indirizzo del loro re, lamentando l'infausta sventura con proemî "molto risonanti", e individuando nel solo Eteocle (vd. εἷς)¹ il responsabile della sconfitta.

Si confronti, infine, l'aggettivo πολύμνος con composti simili, quale ad esempio πολυμμελής di Alc. fr. 14a², in cui la molteplicità dei μέλη, ed allo stesso tempo la loro importanza, richiamano il ruolo attivo della Musa che canta rendendo eterni gli argomenti stessi del canto. Fra gli epiteti in cui πολὺς è legato a varî tipi di suoni o rumori, vi sono, nella letteratura arcaico-classica, l'aggettivo πολυηχής, riferito allo "spandersi" della voce di Procne-usignolo (Hom. *Od.* XIX, v. 521: χέει πολυηχέα φωνήν) o alla «spiaggia che molto riecheggia l'onda marina» (Hom. *Il.* IV, v. 422: ἐν αἰγιαλῷ πολυηχεῖ κῦμα θαλάσσης); πολύφημος, riferito sia alle voci di un'assemblea (Hom. *Od.* II, v. 150), sia al canto dell'aedo Femio (Hom. *Od.* XXII, v. 376)³; πολυκώτιλος, attribuito agli usignoli primaverili, e forse metaforicamente anche delle donne del coro⁴; πολύχορδος, riferito per metafora all'αὐλός⁵. Nel contesto ibiceo, il composto πολύμνος può avere il valore passivo dell'"essere molto cantato", poiché la Guerra di Troia è dai poeti immortalata nei molti ὕμνοι, oppure attivo, dell'"ispirare molti canti", in quanto l'argomento dell'*epos* è oggetto di continue *re-performance*⁶. In qualsiasi modo lo si intenda, l'epiteto doppio πολύμνος rimanda alla forza eternatrice della poesia, che in una cultura orale è garanzia della fama presso i posteri, legando il poeta all'argomento della sua narrazione: nella chiusa di quest'ode (vv. 47-48), infatti, Ibico ricorda che il κλέος di Policrate sarà legato, o secondo un'altra lettura, dipenderà, dallo stesso κλέος del poeta e del suo canto⁷.

Anacr. fr. 394a PMG = 112 Gentili

ἡδυμελὲς χαρίεσσα χελιδοῖ

graziosa rondine dal dolce canto

Fonte: Heph. *Ench.* VII, 2, p. 21 Consbr.

Metro: tetrametro dattilico catalettico in bisillabo.

Altre figure retoriche attive: metafora.

La rondine era per i Greci un esempio di animale canoro ed insieme un rimando diretto alla

1 Che l'aggettivo πολὺς, in questi versi, denoti più la "ripetitività" degli inni che la loro intensità, è confermato dalla posizione ossimorica dei termini εἷς πολὺς (v. 6). Cf. Hutchinson 1985, p. 43.

2 Per una breve trattazione della pluralità del canto nella poesia arcaica, vd. p. 16 n° 5.

3 Cf. Pi. *I.* VIII, v. 58, in cui πολύφημος definisce il canto di lutto, "a più voci", ma allo stesso tempo "glorioso". Cf. anche Pi. *N.* VII, v. 81, *O.* I, v. 8, *P.* XI, v. 47, in cui è usato l'aggettivo πολύφατος, "celebre, glorioso".

4 Cf. p. 75.

5 Cf. commento a fr. adesp. 947b PMG, p. 139 sgg.

6 Neri 2011, p. 110 traduce «[lot]ta da molti cantata» ma commenta il sintagma come «lotta che ispirò tanti canti» (p. 286).

7 Per i problemi testuali ed esegetici legati agli ultimi tre versi (vv. 46-48), cf. Simonini 1979, p. 293, Cavallini 1997, pp. 116-117, e da ultimo Wilkinson 2013, pp. 83-87.

primavera¹, sebbene essa non sia l'unico uccello, secondo l'immaginario greco, ad annunciare la bella stagione². In Stesich. fr. 211 PMGF, quasi certamente tratto dall'*Orestea*, il poeta evoca lo stridìo di una rondine a primavera, adottando per il suono dell'animale il verbo generico κελαδέω:

ὄκα ἦρος ὥρα κελαδῆ χειδῶν

Κελαδέω esprime l'idea di un grido potente, risonante e indefinito. Le sue caratteristiche hanno contribuito allo slittamento semantico, attestato per altri verbi quali ὑμῶ e αἰδῶ, dal significato sonoro *stricto sensu* ("risuonare") a quello metaforico-poetico ("celebrare"), come attestato molti passi in Bacchilide e in Pindaro³. Sia il verbo sia i termini corradicali, nel loro significato originario, sembrano avere avuto un valore estetico neutro per i Greci. Il termine κέλαδος poteva designare l'espressione sonora di un oggetto animato o inanimato, senza tuttavia connotarla in senso positivo o negativo⁴. In Omero, ad esempio, κελαδέω esprime il suono concitato di Troiani (*Il.* VIII, v. 542 = XVIII, v. 310) o di Achei (XXIII, v. 869). Parallelamente, nel poema iliadico (XVIII, v. 576, XXI, 16), in Bacchilide (IX, v. 65) e in Saffo (fr. 2 V., v. 5) lo stesso verbo esprime più precisamente il gorgoglio delle acque dei fiumi⁵.

A prescindere dal valore estetico che può essere attribuito al suono della rondine – che all'orecchio moderno, differentemente da quanto sembra accadere in antico, suona stridulo più che dolce –, questo uccello sembra avere goduto di uno "statuto sonoro" di rilievo nel periodo arcaico e classico. Clitemnestra, infatti, parlando della «incomprensibile lingua barbara» (ἀγνώτα φωνῆν βάρβαρον in *A. A.*, v. 1051) delle rondini a cui dovrebbe paragonare il linguaggio di Cassandra, *ex silentio* attribuisce al verso di questo uccello l'alto valore di διάλεκτος⁶. Una delle caratteristiche precipue del verso della rondine, secondo la sensibilità uditiva di un Greco antico, era la sua capacità di penetrare l'aria e di arrivare nettamente all'orecchio di chi la ode. Non a caso, Odisseo saggia la fermezza della corda del suo arco facendola vibrare. In questo modo, la corda risuona, generando un suono paragonato alla voce della rondine (Hom. *Od.* XXI, v. 411)⁷:

ἦ δ' ὑπὸ καλὸν ἄεισε, χειδόνι εἰκέλη αὐδῆν.

In questo verso, la corda dell'arco, personificata, è detta cantare con un risultato estetico pregevole (καλὸν ἄεισε), con "una voce simile a quella della rondine". Il *tertium comparationis*, qui, è la capacità di essere penetrante, come appunto il suono della corda di un arco, e il garrito di una rondine. A descrivere l'aspetto sonoro dell'arco – che per deduzione doveva avere una sonorità

1 Cf. pp. 34-35.

2 Secondo West 1980², p. 301, tuttavia, la rondine rappresenta il nunzio di primavera «*par excellence*» anche nella letteratura greca.

3 Cf. Pi. *N.* IX, v. 54; *O.* I, v. 9; B. XIV, v. 21 e XVI, v. 12. Tuttavia, κελαδέω = "cantare" è presente in Pi. *N.* IV, v. 16; *O.* XI, v. 14. Secondo Wilkinson 2013, p. 123, il verbo κελαδέω in Ibyc. fr. S174 PMGF, v. 6, potrebbe avere assunto sia il significato letterale, sia quello metaforico. Davies-Finglass 2014, p. 497 ricordano come κελαδέω e κέλαδος possano essere impiegati per il suono di uccelli (cf. Theoc. XVIII, v. 57), ma anche più genericamente per qualsiasi altro suono gradevole (cf. *A. Ch.*, v. 341).

4 Fanno eccezione, com'è ovvio, i casi in cui la connotazione sia specificata da un prefisso. Vd. δυσκέλαδος in Hom. *Il.* XVI, v. 357, e in E. *Ion*, vv. 1090-1091, 1098. Si veda lo studio del verbo in Chantraine s.v. Κέλαδος, p. 492.

5 Il suono dell'acqua fluviale sembra avere avuto connotazioni ben diverse da quelle dell'acqua marina. Per quest'ultimo, vd. pp. 101-103.

6 Non per tutti gli animali dotati di φωνή è possibile parlare anche di διάλεκτος: «ὅσα μὲν γὰρ διάλεκτον ἔχει, καὶ φωνὴν ἔχει, ὅσα δὲ φωνὴν, οὐ πάντα διάλεκτον» (Arist. *HA* 536b). Tuttavia per gli uccelli, lo stesso Aristotele parla di διάλεκτος, distinguendo addirittura le razze a lingua larga da quelle a lingua stretta, quelle in cui il maschio e la femmina emettono lo stesso verso da quelle in cui il verso varia a seconda del sesso (Arist. *ibid.* 536a).

7 L'intero passo Hom. *Od.* XXI, vv. 404-411 si rivela utile per il parallelismo fra l'uso della φόρμιγξ e quello dell'arco, per le posizioni assunte da chi usa l'una o l'altro, per la forma simile dei due oggetti (telaio + corda), e per il suono emesso dalle loro vibrazioni.

simile a quella della rondine - è anche l'epiteto che Bacchilide associa all'arma di Eracle in V, v. 73. In questo verso, l'eroe è descritto mentre adatta la corda alla punta dell'arco per predisporlo all'uso. In questa operazione la corda risuona ed è per questo definita dal poeta con l'epiteto λιγυκλαγγής¹:

νευρὰν ἐπέβασε λιγυκλαγγῇ κορώνας

L'epiteto doppio ἡδυμελής², con cui Anacreonte definisce la rondine, suona non come un *epitheton ornans*, ma come un aggettivo qualificativo estetico del suo garrito. È legittimo chiedersi se al tempo in cui Anacreonte compose questo verso, i Greci considerassero il garrito della rondine dolce a udirsi, o se invece l'idea di dolcezza derivasse dall'associazione della rondine con la primavera, stagione che inaugura l'uscita dai rigori invernali e l'arrivo di un clima mite. Ad ogni modo, la dolcezza evocata dall'aggettivo ἡδύς, dal significato parallelo a γλυκύς e a γλυκερός, è una qualità che i Greci associavano ad ogni piacere della vita: il vino, il sonno, il profumo del grasso animale, il sorriso, il canto³. La rondine è non soltanto visivamente graziosa, ma anche capace di emettere un "dolce canto". L'associazione dolcezza + canto, dal punto di vista formale, è originata da una sinestesia presto formalizzatasi nella lingua greca, come accade in altri composti simili della lirica arcaica. Si pensi all'aggettivo μελίγηρυς in Hom. *Od.* XII, v. 187 (riferito alla voce delle Sirene) e in Alc. fr. 26 PMGF, v. 1 (attribuito alle coreute)⁴, agli aggettivi μελλιχόφων[ος] e μελίφωνος rispettivamente in Sapph. fr. 71 V., v. 6 e 185 V. (in entrambi i casi probabilmente riferiti a membre del tiaso), e ancora al composto ἀδύφωνος del fr. 153 V., che Saffo adotta in riferimento ad una vergine (πάρθενος)⁵. I composti qui citati definiscono quasi sempre voci di vergini o di coreute. Questo particolare potrebbe fare pensare ad un uso metaforico, da parte di Anacreonte, del composto ἡδυμελής. Con esso, il poeta avrebbe voluto enfatizzare il ruolo canoro della rondine, forse accostandola per analogia ad una fanciulla del simposio, oppure richiamare il personaggio mitologico di Filomela, che secondo il mito fu trasformata dagli dèi in rondine (Apollod. III, 14, 8). Infine, la presenza dell'aggettivo χαρίεις, in accumulo con ἡδυμελής, potrebbe aver rimandato alla grazia ed alla ἀβρότης tipiche della cultura ionica⁶, e più in particolare a contesti di lirica corale femminile, a cui lo stesso Anacreonte si dedicò⁷. I possibili riferimenti ad una fanciulla e all'eleganza ionica potrebbero aver sfruttato il valore allegorico di una rondine "graziosa" e "dal dolce canto". Un ultimo confronto fa propendere per questa interpretazione che vede nella rondine la metafora di una fanciulla. Nel fr. 453 PMG = 134 Gentili, lo stesso Anacreonte usa l'associazione κωτίλη χελιδών, attribuendo alla rondine un epiteto che potrebbe avere un valore ambiguo. Questo sintagma, infatti, sembra riecheggiare l'espressione ἡδυμελὲς χαρίεσσα χελιδοῖ ed alludere così alla rondine, metafora per fanciulla. All'aggettivo κωτίλος i commentatori antichi attribuiscono due principali significati: la loquacità da una parte (Hsch. s.v. Κωτίλη· λαλιστάτη, n° 4889, II, p. 560 Latte), e la dolcezza linguistica dall'altra. Per quanto riguarda quest'ultimo significato, è interessante riportare il passo di Proclo (*in Hes. Op.* v. 371, III, 197 Gaisford, p. 125 Pertusi), che precede la citazione di Anacr. fr. 453 PMG = 134 Gentili⁸:

1 Lo stesso epiteto è attribuito da Bacchilide a voci umane, in XIV, v. 14: λιγυκλαγγεῖς χοροί. Secondo Maehler 1982, II, p. 105, questo composto aggettivale potrebbe essere un neologismo bacchilideo.

2 Composti aggettivali che associano in un solo composto un elemento quantitativo o qualitativo (numero, dolcezza) ad un termine canoro sono numerosi nella letteratura greca. Si veda, e.g., l'aggettivo πολυμελής. Su quest'ultimo, cf. p. 16.

3 Cf., in particolare per l'aggettivo ἡδύς, Pucci 2007, p. 79.

4 Per le altre occorrenze di μελίγηρυς, soprattutto negli *Inni omerici* ed in Pindaro, vd. p. 49 n° 5.

5 Cf. anche Sapph. fr. 31 V., vv. 3-4 (ἄδυ φωνείσας) e Theoc. I, v. 65 (ἀδέα φωνά).

6 Cf. soprattutto Gentili 1958, pp. XXII-XXIII.

7 Dalle fonti antiche, infatti, apprendiamo che Anacreonte compose anche canti per cori femminili. Vd. Ath. XIII, 600d (500 PMG). Cf. anche Anacr. fr. 181 Gentili.

8 Cf. anche Hsch. s.v. Κωτίλον· ἡδύ, n° 4890, II, p. 560 Adler.

κωτίλλουσα δὲ σημαίνει ἡδέα λέγουσα. καὶ γὰρ τὴν χελιδόνα κωτίλλειν λέγουσιν

Sembra difficile pensare al valore letterale di una rondine "che parli dolcemente" (ἡδέα λέγουσα) o che sia considerata "molto chiacchierona" (λαλίστατη). La traduzione proposta da Gentili 1958, p. 166 per questo frammento («rondine garrula») mantiene l'ambiguità di Anacreonte anche nella lingua italiana, essendo l'aggettivo "garrulo" usato per denotare il verso di alcuni uccelli, ma anche per designare una persona loquace, ciarlieria.

È dunque verosimile che la rondine ed il suo verso abbiano suggerito ad Anacreonte un suo uso metaforico, e che il poeta faccia allusione, attraverso l'uccello, a una fanciulla presente al banchetto, o facente parte di un coro. Le rondini e le giovani vergini, potrebbero essere accostate per la comune capacità di intonare dolci canti, o forse per l'abitudine a chiacchierare all'interno dello "stormo-coro"¹. Infine, l'aggettivo ambiguo κωτίλος - al limite fra la dolcezza sonora ammalianti e la loquacità quasi fastidiosa - potrebbe essere stato suggerito ad Anacreonte da alcuni versi di Esiodo. Nelle *Opere e i giorni*, infatti, il poeta mette in guardia dalle malie di una donna provocante che, sussurrando parole allettatrici (κωτίλλω), mira soltanto al granaio del malcapitato (*Op.*, v. 374):

αἰμύλα κωτίλλουσα, τεῆν διφῶσα καλήν².

Simon. fr. 586 PMG

εὖτ' ἀηδόνες πολυκώτιλοι
χλωραύχενες εἰαριναί

quando usignoli primaverili
garruli dal pallido collo

Fonte: EM 813, 5 (*Et. Sym.* cod. V) Gaisford.

Metro: interpretazione metrica incerta: *metron* trocaico + dimetro coriambico brachicatalettico (v. 1) + prosodiaco^a (v. 2).

Genere: lirica corale (encomio, peana, epinicio)³.

Nella cultura greca arcaica, la rondine non è il solo animale ad annunciare la primavera⁴, anche se lo stesso Simonide (fr. 597 PMG) la invoca chiamandola «nunzio dell'odorosa primavera» (ἄγγελε κλυτὰ | ἔαρος ἀδυόδμου | κυανέα χελιδοῖ)⁵. Dopo la metamorfosi di Procne, infatti, il "verde usignolo" fa la sua prima comparsa nella letteratura greca (Hom. *Od.* XIX, v. 518 sgg.) cantando soavemente ad ogni nuova primavera (vv. 518-519)⁶:

1 Cf. Simon. fr. 586 PMG, v. 1: εὖτ' ἀηδόνες πολυκώτιλοι, ed il relativo commento, *infra*.

2 Cf. Ercolani 2010, p. 275.

3 Poltera 2008, p. 234 inserisce questo frammento fra quelli di sede incerta.

4 Sul ruolo primaverile della rondine, vd. pp. 34-35, 71-72.

5 Vd. il relativo commento a p. 85 sgg.

6 Non è chiaro quale sia il significato del sintagma χλωρῆς ἀηδῶν. Alcuni lo intendono come riferimento al contesto in cui l'usignolo canta, ovvero il bosco o comunque le foglie degli alberi. Privitera 1985, p. 119, ad esempio, traduce «usignolo della verzura», anche se, spiega Russo 1985 nel commento a p. 253, difficilmente si trovano usignoli dal colore verde. *L'Et. Magn.* 813, 5 Gaisford, riportando Simon. fr. 586 PMG, ricorda invece come

χλωρῆς ἀηδών
καλὸν αἰδέησιν ἔαρος νέον ἱσταμένοιο

e spandendo fra gli alberi la sua voce armoniosa (v. 521: χέει πολυχήα φωνήν)¹. Anche Saffo definisce l'usignolo «nunzio di primavera, dalla voce desiderosa» (Sapph. fr. 136 V.)²:

ἦρος ἄγγελος ἱμερόφωνος ἀήδων

La grande capacità ritmica e le invidiabili qualità melodiche rendono famoso il canto dell'usignolo³. In due versi, Simonide combina fra loro tre epiteti, delineando le caratteristiche principali di questo uccello: le capacità foniche (πολυκώτιλος), la bellezza visiva (χλωραύχην)⁴ ed il contesto temporale (εἰαρινή) a cui l'usignolo è legato. Questi tre epiteti ricordano gli elementi più importanti che l'immaginario collettivo greco attribuiva all'usignolo. Non è un caso se anche Omero (vd. *supra*), a cui forse Simonide si ispira, fa riferimento in pochi versi al colore, alla bellezza del canto e alla stagione a cui questo uccello è associato. Il frammento di Saffo, invece, secondo quanto è possibile leggere, esprime soltanto due di questi tre elementi peculiari, mentre nel fr. 597 PMG lo stesso Simonide, che li invoca la rondine, richiama non soltanto i sensi dell'udito e della vista, ma anche quello dell'olfatto, come a suggerire una "composizione di luogo" in cui gli astanti rievocherebbero con la loro αἰσθητικὴ φαντασία l'insieme delle sensazioni che caratterizzano la primavera. L'originalità di Simon. fr. 586 PMG rispetto al modello omerico è, a nostro avviso, rappresentata dall'uso dell'epiteto doppio – nonché *hapax* assoluto – πολυκώτιλος. La prima parte di questo composto aggettivale (πολυ-) non fa che rafforzare il significato di κωτίλος (= *garrulus*, ThLG s.v.)⁵. L'*hapax* πολυκώτιλος potrebbe essere, in questi versi, non un semplice *epithetous ornans*, ma un attributo dal valore pregnante. Esso, infatti, definisce il suono dell'usignolo secondo il suo consueto carattere dolce e suadente (Procl. in *Hes. Op.* v. 371, III, 197 Gaisford, p. 125 Pertusi)⁶, ma richiama anche una caratteristica del tutto inaspettata per un usignolo: la loquacità. L'aggettivo κωτίλος, infatti, è così chiosato da Esichio s.v. Κωτίλη· λαλίστατη⁷. Anche Tzetze (in *Hes. Op.* v. 372, III, 198 Gaisford = 606 PMG) scrive: κωτίλη γὰρ ἡ χελιδὼν διὰ τὸ λάλος εἶναι παρά τε Ἀνακρέοντι καὶ Σιμωνίδῃ καλεῖται. Si lega così a questo uccello una caratteristica più precipuamente umana e in particolar modo femminile – nell'immaginario greco⁸ – per ricordarne il passato mitico noto a tutti⁹, o forse per fare allusione alle ragazze del coro. L'intera espressione εὖτ' ἀηδόνες πολυκώτιλοι | χλωραύχενες εἰαριναί poteva essere rivolta metaforicamente ad un coro di fanciulle: l'usignolo, infatti, nella lingua greca è di genere femminile. Nel fr. 453 PMG = 134

l'espressione χλωρῆς ἀηδών vada spiegata con l'apparizione di questo uccello a primavera, quando tutto è verde, e con il fatto che il suo piumaggio stesso è verde.

- 1 Per altri riferimenti all'usignolo, cf. Thompson 1936, pp. 10-14, e soprattutto Wilkinson 2013, p. 276.
- 2 Il composto aggettivale ἱμερόφωνος è usato da Simonide per definire il gallo in fr. 583 PMG: ἱμερόφων' ἀλέκτωρ. Cf. anche Theoc. XXVIII, v. 7, in cui lo stesso aggettivo è riferito alle Grazie «dalla desiderosa voce» (Χαρίτων ἱμεροφώνον).
- 3 Anche all'orecchio contemporaneo il verso di questo uccello suona molto melodioso, contrariamente a quanto si è detto sul garrito della rondine. Cf. p. 35 n° 1.
- 4 Nell'*Agamennone* di Eschilo (v. 1142) l'usignolo è definito ξουθά. Secondo alcuni si tratterebbe di un aggettivo cromatico (= fulvo, biondo), mentre secondo altri, vorrebbe dire "melodioso, canoro". Cf. Fraenkel 1978⁴, p. 520.
- 5 Si confronti questo aggettivo, per il tipo di formazione morfologica, con πολύυμος di Ibyc. fr. S151 PMGF v. 6, alle pp. 69-71. Vd. anche Chantraine s.v. Κωτίλος, p. 584.
- 6 Vd. commento ad Anacr. fr. 394a PMG = 112 Gentili, p. 71 sgg. Anche Esichio (s.v. Κωτίλον· ἡδύ, n° 4890, II, p. 560 Latte) dà all'aggettivo lo stesso significato.
- 7 Hsch., n° 4889, II, p. 560 Latte.
- 8 Cf. soprattutto Arist., *Pol.* 1277b 23.
- 9 Cf. l'usignolo che melodiosamente (se l'aggettivo ξουθός qui designa una qualità sonora) chiacchiera in *AP* IX, 373, vv. 3-4: ἀηδόνα ... | ... ξουθὰ λαλεῖντα.

Gentili, Anacreonte attribuisce alla rondine – uccello con funzione simile a quella dell'usignolo nella cultura greca – l'epiteto di "garrula" (κωτίλη χελιδών), forse facendone il *veicolo* metaforico per significare una donna chiacchierona¹, presente al simposio o facente parte di un coro². Un ulteriore confronto va fatto con la favola dell'usignolo e dello sparviero nelle *Opere e i giorni* di Esiodo (vv. 203-212). Come in ogni racconto di questo genere, dietro animali parlanti si celano veri e propri caratteri umani. Esiodo racconta come un giorno uno sparviero, dopo averlo ghermito, rivolse la parola ad «un usignolo dal collo variopinto» (v. 203):

ὦδ' ἴρηξ προσέειπεν ἀηδόνα ποικιλόδειρον³

Alla preda che, in lacrime, emette il suo lamento (vv. 205-206. ἦ δ' ἐλεόν ... | μύρετο), con grande disprezzo lo sparviero chiede perché ella gridi ripetutamente (v. 207):

δαιμονίη, τὶ λέλῃκας;

Lo sparviero spiega dunque alla sua preda come i deboli siano sempre succubi dei forti, in balia delle loro decisioni, anche se si tratta di cantori come lo stesso usignolo (v. 208: καὶ αἰδὸν ἐοῦσαν). È importante sottolineare il valore cromatico attribuito nella favola all'usignolo, ποικιλόδειρος, al posto dell'omerico χλωρήϊς o del simonideo χλωράυχη. Esiodo umanizza i due volatili, come accade di consueto nel genere favolistico. I suoni dell'usignolo sono descritti non soltanto attraverso termini che bene si confanno ad un animale (λάσκω)⁴, ma anche attraverso una terminologia più umana (ἐλεόν ... μύρειν) e, più specificamente, canora (αἰδός). Pur nella sua umanizzazione, Esiodo definisce l'usignolo dal punto di vista visivo (cf. ποικιλόδειρος) e sonoro (cf. ἐλεόν ... μύρετο, λέλῃκας, αἰδόν). Manca, in questo contesto, l'elemento temporale della primavera, a cui, come si è visto in Omero e in Simonide, l'usignolo appare intimamente legato.

Dai frammenti a nostra disposizione, e alla luce dei confronti proposti, Simonide sembra essersi posto nel solco della tradizione omerica nell'evocare l'usignolo secondo il medesimo schema compositivo di Hom. *Od.* XIX, vv. 518-519, anche se con un ordine differente: epiteto visivo, epiteto uditivo e richiamo alla primavera⁵. A questa fedeltà alla tradizione omerica potrebbe aggiungersi, in Simonide, un significato metaforico contingente alla *performance* corale, e ispirato dai passi di Esiodo e di Anacreonte. Infatti, l'epiteto uditivo πολυκώτιλος potrebbe costituire – come "l'usignolo-aedo" di Esiodo e la "garrula rondine" di Anacreonte – un richiamo all'umanità originaria di Procne, ovvero a quella del coro delle ἀηδόνες πολυκώτιλοι. Questa ipotesi è corroborata anche dallo studio dell'aggettivo χλωράυχη, che abbiamo tradotto «dal pallido collo». Bacchilide potrebbe essersi ispirato a Simonide nell'attribuire l'aggettivo χλωράυχη ad un personaggio umano. Nell'*Epinicio* V, infatti, esso è usato per definire il bel collo della giovane Deianira (v. 172). Gli elementi della primavera sono presenti, con l'evocazione di sensazioni sonore e visive, anche in alcuni versi di Alceo tramandatici dal P.Oxy. 1788 (fr. 1 [vv. 5-12] = fr. 115a V.) in cui si ravvisa la presenza visiva e sonora degli uccelli insieme alla freschezza di acqua che scorre - probabilmente lungo vigneti - e alla luminosità di un verde κάλαμος (vv. 6-10):

ὄρ]νίθεσσ' ἀπὸ λίμνας πόλιν ἐς τανῶ[
..]αν ἐκ κορύφαν ὄπποθεν εὐωδεσ[

1 La terminologia adottata fa riferimento alla filosofia della retorica di Richards. Cf. pp. XX-XXI.

2 Vd. pp. 73-74.

3 Per l'uso di questo aggettivo in relazione ad altri uccelli, vd. fra tutti Alc. fr. 345 V., v. 2 (πανέλοπες ποικιλόδειροι) in cui l'aggettivo definisce una particolare razza di anatra. Cf. Poltera 2008, p. 316 per altri riferimenti.

4 Cf., fra gli altri, Ercolani 2010, p. 209.

5 Poltera 2008, p. 533 sottolinea la quantità e la varietà di epiteti che accompagnano le molte evocazioni degli uccelli nella poesia di Simonide, ma anche in quelle di Alceo (fr. 345 V.), di Ibico (fr. 317a PMGF), fino a quella di Aristofane (*Av.* vv. 1410-1411).

γλ]αύκαν ψῦχρον ὕδωρ ἀμπελόεσσ[
]’[...]ν κάλαμος χλῶρ[o...].[
 κ]ελάδεις ἥρινον ὄν.[...]όμεν[

La lacunosità di questi versi non permette di analizzare in dettaglio tutti gli elementi, che sembrano evocare una manifestazione plurisensoriale della primavera¹. Grazie agli elementi sicuri e alle probabili integrazioni (cf. Voigt 1971, p. 222), inoltre, è possibile leggere una descrizione che mette in relazione degli uccelli, forse in migrazione da un lago o dal mare verso un'altra regione, che giungono sulle alture (dei monti?), da cui emetterebbero una dolce voce (γλαύκαν?). A questa ricostituzione visiva si aggiunge la sensazione tattile della freschezza dell'acqua, elemento molto ricorrente nelle descrizioni naturalistiche della poesia greca arcaica. L'evocazione delle viti a primavera è del tutto pertinente al tipo di contesto primaverile, come dimostra il seguente passo delle *Opere e i giorni*, in cui Esiodo ricorda che ancor prima che la rondine appaia fra gli uomini a primavera, diffondendo il suo suono (nell'epiteto ὀρθρογόη)², bisogna ricordarsi di potare le viti (*Op.*, vv. 564-570)³:

Εὖτ’ ἂν δ’ ἐξήκοντα μετὰ τροπὰς ἡελλίοιο
 χειμέρι’ ἐκτελέσει Ζεὺς ἤματα, δὴ ῥα τότε’ ἀστήρ
 Ἀρκτοῦρος προλιπὼν ἱερὸν ῥόον Ὠκεανοῖο
 πρῶτον παμφαίνων ἐπιτέλλεται ἀκροκνέφαιος.
 τὸν δὲ μέτ’ ὀρθρογόη Πανδιονὶς ὥρτο χελιδὼν
 ἐς φάος ἀνθρώποις, ἔαρος νέον ἱσταμένοιο.
 τὴν φθάμενος οἶνας περιταμνέμεν· ὥς γὰρ ἄμεινον.

Quando, dopo il volgere del sole, sessanta
 giorni invernali Zeus avrà portato a termine, allora l'astro
 Arturo, lasciando la sacra corrente di Oceano,
 per primo tutto splendente sorge all'inizio della notte.
 Dopo di lui si leva, col suo lamento all'alba, Pandionide la rondine
 verso la luce fra gli uomini, avendo inizio nuovamente la primavera.
 Prima che essa giunga, pota le viti: così infatti è meglio.

Se, alla luce di questo confronto, si considerano i versi di Alceo appartenenti ad un'ode a sfondo primaverile – come sembrano essere, e.g., Alc. fr. 296b e 367 V. -, il riferimento al κάλαμος χλῶρ[ος..]⁴, così come la presenza dell'aggettivo ἥρινον, sarebbero funzionali a descrivere, attraverso termini simili a quelli usati da Simonide, l'arrivo della rondine (o forse dell'usignolo), invocata dal poeta perché annunci attraverso il suo grido ([κ]ελάδεις) l'inizio della bella stagione, così come ricorda anche Stesicoro in fr. 211 PMGF⁵:

ὄκα ἦρος ὥρα κελαδῆ χελιδῶν.

-
- 1 Anche secondo Reinach-Puech 1966³, p. 96 ci sarebbe in questi versi un eventuale riferimento al ritorno della primavera. Page 1955, p. 288 vi scorge semplicemente una descrizione delle bellezze naturali.
 2 Per una trattazione di questo epiteto, su cui la tradizione non è concorde – le varianti sono ὀρθρογόη e ὀρθ(ρ)οβόη – vd. West 1980², pp. 300-301, e Ercolani 2010, pp. 350-351.
 3 Per i riferimenti alla potatura nell'antichità, specialmente ad inizio della primavera, cf. Ercolani *id.*, p. 351.
 4 Più difficile, per quanto suggestivo, sarebbe vedere in questa espressione un'allusione alle canne del flauto di Pan, che verrebbe così intesa come un'arguta sinestesia. In Theoc. XXVIII, v. 4, per esempio, è evocato il santuario di Afrodite a Mileto, verde perché ricoperto da tenere canne: Κύπριδος ἱερὸν καλάμῳ χλῶρον ὑπ’ ἀπάλῳ.
 5 Cf. p. 34.

Simon. fr. 595 PMG

οὐδὲ γὰρ ἐννοσίφυλλος ἄῃτα
τότ' ὦρτ' ἀνέμων, ἅτις κ' ἀπεκώλυε
κιδναμένα μελιαδέα γάρυν
ἄραρεῖν ἀκοαῖσι βροτῶν.

né infatti soffio di venti
si levò allora a smuovere le foglie, tale che avrebbe
impedito, spandendosi, alla voce dolce come miele
di aderire a orecchie di mortali.

Fonte: Plu. *Quaest. conv.* VIII, 3, 4 (722c), IV 270 Hub.

Metro: dattilico, secondo la disposizione dei *cola* in Page 1983⁴, p. 303. La scansione colometrica di questo frammento è tuttavia incerta¹.

Genere: lirica corale (encomio, peana, epinicio)².

Altre figure retoriche attive: sinestesia.

Questi versi rimandano a una disquisizione, all'interno dell'ottavo libro delle *Quaestiones Convivales* (VIII, 3), su quale sia il mezzo di propagazione del suono, se il vuoto (τὸ κενόν) o l'aria (ὁ ἀήρ), partendo dalla domanda: perché di notte i suoni sono percepiti più distintamente? Nello sviluppo della sua tesi, il personaggio Ammonio sostiene, opponendosi a Boeto, che sia l'aria e non il vuoto a permettere ai suoni di propagarsi. Ne è prova il fatto che l'aria, a seconda del suo stato di moto o di quiete, permette una propagazione più o meno facilitata del suono. Un tempo calmo e sereno di bonaccia è il contesto propizio ad una buona sonorità (νηνεμία γὰρ ἡχῶδες καὶ γαλήνη VIII, 3, 4) mentre in un ambiente ventoso i suoni si propagano con difficoltà. Secondo i versi di Simonide, in particolare, il vento impedirebbe ad una voce di giungere alle orecchie dell'ascoltatore³. Nonostante la scientificità del contesto in cui è citato, questo frammento testimonia, insieme ad altri, un interesse molto accentuato di Simonide per il suono del vento, a cui è implicitamente legato anche quello del mare. Non a caso, l'epiteto ἐννοσίφυλλος, composto di ἔνοσις (scuotimento) + φύλλον (foglia), qui con il significato di "scuotitore di foglie", è attribuito da Omero a monti di piccole isole, come il Nerito di Itaca, o in ogni caso molto vicini al mare⁴.

1 Per l'interpretazione dattilica di questi versi, cf. anche Korzeniewski 1968, p. 81. Gentili-Catenacci 2007, p. 289 propongono una disposizione colometrica, e una conseguente interpretazione metrica, differente da quella di Page, mantenendo inoltre la lezione trādita κατεκώλυε (corretta da Page in κ' ἀπεκώλυε), e ritenendo necessario correggere il trādito σκιδναμένα con κιδναμέναν (Schneidewin). La correzione κιδναμένα, accolta da Page, è di Wyttembach. Lomiento 2014, p. 434 offre una interpretazione colometrica di poco differente da quella di Gentili-Catenacci, ravvisando, fra l'altro, un *enjambement* lessicale fra il v. 1 e il v. 2 (ἄῃτα), e un *enjambement* infrasingmatico di tipo soggetto/verbo (ἅτις / κατεκώλυε) fra il v. 2 e il v. 3.

2 Poltera 2008, p. 108 classifica questo frammento (n° 17b nella sua edizione) fra gli epinici.

3 Fra i confronti più interessanti a questo diniego della percezione sonora figurano i vv. 18-20 del fr. orph. 168. Cf. Poltera 2008, p. 109.

4 In tutti questi casi, l'epiteto assume il significato di "luogo in cui le foglie sono scosse", evidentemente dal vento. Vd. ThLG s.v. 'Εννοσίφυλλος ed i seguenti passi omerici: *Il.* II, v. 632 e *Od.* IX, v. 22 in riferimento al Nerito; *Il.* II, v. 757, *Od.* XI, v. 316, in riferimento al Pelio, monte tessalo vicinissimo al mare (vd. Talbert 2000, p. 55, E2). Cf. Hom. *Il.* XIV, vv. 398-399, in cui si ricorda il sibilo fra le alte querce per opera del vento, che più di ogni altro elemento «risuona infuriando con forza»: οὗτ' ἄνεμος τόσσον γε περὶ δρυσὶν ὑψικόμοισι | ἤπνυι, ὅς τε μάλιστα μέγα βρέμεται χαλεπαίνων. In Ar. *Th.*, vv. 997-998 "risuonano" (βρέμονται), insieme alle valli petrose, i monti coperti di nere foglie: μελάμφυλλά τ' ὄρη.

Essendo nato in una piccola isola come Ceo, e avendo molto viaggiato, è certo che Simonide fece più volte l'esperienza dell'ascoltare direttamente i suoni del vento e del mare¹. Non è chiaro quale fosse il contesto originario di questi versi. Poltera 2008, pp. 108, 311-312, sostiene che essi siano da associare al fr. 508 PMG, in cui lo stesso Simonide fa riferimento ai "giorni degli alcioni". Questi uccelli, il cui rapporto con il mare è ricordato anche in Alc. fr. 26 PMGF attraverso la metafora del cerilo (v. 3: ὅς τ' ἐπὶ κύματος ἄνθος ἄμ' ἀλκυόνεσσι ποτήται)², usavano partorire nel periodo prossimo al solstizio d'inverno, e in tale momento Zeus placava i venti addolcendo per quattordici giorni i rigori della stagione invernale. Per tal motivo, si usava chiamare sacro e "allevatore di piccoli" questo breve periodo dell'anno (fr. 508 PMG, vv. 3-7):

λαθάνεμον δέ μιν ὦραν
καλέουσιν ἐπιχθόνιοι
ἱερὰν παιδοτρόφον ποικίλας
ἀλκυόνος.

Ci sono buoni motivi, anche metrici³, per accostare i due frammenti simonidei 595 e 508 PMG. Il tema centrale del fr. 595 PMG è la percezione acustica del vento, e la forza sonora di questo elemento naturale, capace di coprire ogni altro suono con il suo rombo. È lecito considerare il suono del vento e la voce evocata da Simonide come elementi a lui ben noti perché familiari. Come si è ricordato, il poeta nacque in una piccola isola e viaggiò molto per mare. Egli, inoltre compose canti per giovani cori: i suoni del vento, del mare e della voce umana devono dunque averlo accompagnato per tutta la vita.

Un dato che traspare dall'analisi dei frammenti arcaici, è che sia il vento sia il mare emettono suoni che all'orecchio greco suonano come confusi e non armoniosi. Due esempi molto interessanti sul rombo del mare provengono dai frammenti dello stesso Simonide. Nel primo (fr. 533 PMG) presumibilmente l'onda del mare è detta "rimbombare":

ἐβόμβησεν θαλάσσης

Nel secondo, il suono del mare agitato è rappresentato dal termine ὀρυμαγδός (fr. 571 PMG):

ἴσχει δέ με πορφυρέας ἄλδος ἀμφιταρассομένας ὀρυμαγδός

I termini βομβέω e ὀρυμαγδός esprimono il senso di suoni disarmonici e minacciosi, connotando quindi il mare e la sua espressione sonora in senso negativo⁴. Che il mare non emetta un suono gradevole, ma piuttosto un fragore di flutti o un rombo di onde è desumibile anche dal consiglio che Anacreonte dà ad una donna del simposio, di «non mugghiare» come il mare, così come fa invece la «rumorosa Gastrodora» bevendo vino a garganella (fr. 427 PMG = 48 Gentili)⁵. Fra il mare e l'uomo non vi è, nell'antichità, quel senso di profonda simpatia inaugurato soltanto a partire dall'arte e dalla letteratura romantica: si ricordi, ad esempio, il sentimento negativo che lega, secondo il coro, Filottete alla sua infelice vita sull'isola di Lemno, dove l'eroe passa la sua esistenza a udire in solitudine e con sofferenza il triste rimestio dei flutti (S. Ph., vv. 687-690bis)⁶.

1 Per una riflessione su come i Greci immaginavano e *sentivano* il mare ed il vento, associandoli ad un linguaggio antropomorfo per la loro familiarità con l'esperienza umana, si veda l'interessante contributo di Janni 1997, in particolare a p. 154 sgg. Secondo questo studio, il mare sembra avere avuto per gli antichi due aspetti polarizzati, enucleati rispettivamente nella dolcezza della bonaccia e nell'ostilità della tempesta (p. 155).

2 Per lo studio dei primi due versi di questo frammento, cf. p. 45 sgg.

3 Vd. Poltera 2008, pp. 108, 312-314.

4 Anche Minosse, nel lanciare la sfida a Teseo in B. XVII, vv. 76-80, lo invita a tuffarsi nel mare "dal cupo fragore" (vv. 76-77: βα-ρύβρομον πέλαγος), sottolineando con questa espressione la temibilità del mare.

5 Per una breve analisi di Simon. fr. 533 e 571 PMG e dei versi di Anacreonte, cf. p. 100 sgg.

6 Lo stesso eroe greco, nell'omonima tragedia sofoclea, si congederà dall'isola della sua sofferenza, salutando non

Anche per quanto riguarda il vento, la cultura greca arcaica, e più in particolare Omero, associano il levarsi del vento ad un sentimento di sofferenza per l'uomo. La dea Era è detta suscitare i soffi dei "dolorosi" venti sul mare in *Il. XIV*, v. 254:

ὄρσας' ἀργαλέων ἀνέμων ἐπὶ πόντον ἀήτας

Sia il mare sia la terraferma sono sconvolti dal pernicioso arrivo dei venti. Così, quando Agamennone si leva di fronte ai capi achei per persuaderli ad abbandonare Troia dopo una estenuante guerra di già nove anni, l'assemblea è sconvolta (lett. "smossa") come è sconvolto il mare Icario quando vi si abbattono Euro e Noto, piombando dalle nuvole, o come quando Zefiro giunge a turbare la messe, piegandone le spighe, dopo essere precipitato con violenza (*Il. II*, vv. 144-149):

κινήθη δ' ἀγορὴ φηὶ κύματα μακρὰ θαλάσσης,
πόντου Ἰκαρίοιο, τὰ μὲν τ' Εὐρὸς τε Νότος τε
ὥρορ' ἐπαίξας πατρὸς Διὸς ἐκ νεφελῶν.
ὥς δ' ὅτε κινήσῃ Ζέφυρος βαθὺ λήιον ἐλθὼν,
λάβρος ἐπαιγίζων, ἐπὶ τ' ἡμῶι ἀσταχύεσσιν

L'azione del vento sul mare è ricordata anche da Simonide, che in fr. 600 PMG suggerisce l'immagine dell'increspamento del mare dovuto alla forza dei venti:

ἐς ἄλλα στίζουσα πνοιᾶ¹

Il vento è considerato dai Greci una forza sconvolgente della natura. Sul piano sonoro, la sua caratteristica precipua è di generare un suono forte e penetrante, soprattutto quando soffia con gran forza, e spinge, ad esempio, le navi di Ulisse a gran velocità sulle rotte pescose (*Hom. Od. III*, vv. 176-177):

ᾠρτο δ' ἐπὶ λιγύς οὖρος ἀήμεναι· αἱ δὲ μάλ' ᾠκα
ἰχθυόεντα κέλευθα διέδραμον

Nell'*Iliade*, il temibile vento è ricordato in un contesto di linguaggio figurato, dotato di una voce che fa risuonare la vela della nave in tempesta. Nel canto XV, infatti, Omero paragona Ettore ed il suo piombare sulla mischia (v. 624) ad un'ondata violenta che, «nutrita dal vento» (vv. 624-625) si abbatte su una nave a tal punto che questa scompare sotto la schiuma, mentre il soffio temibile del vento fa rumoreggiare la vela, facendo tremare i marinai dal cuore atterrito (vv. 625-628):

ἢ δέ τε πᾶσα
ἄχνη ὑπεκρύφθη, ἀνέμοιο δὲ δεινὸς ἀήτης
ἰστίῳ ἐμβρέμεται, τρομέουσι δέ τε φρένα ναῦται
δειδιότες·

Il vento ed il suo suono minaccioso sono presenti nel simonideo *Lamento di Danae* (Simon. fr. 543

soltanto la sua grotta e i prati, ma anche l'"energico frastuono del mare": κτύπος ἄρσην πόντου (S. Ph. vv. 1455). Cf. Del Corno 1997, pp. 100-101. L'attività fonica del mare fa *pendant*, nella cultura greca arcaica, con la sua capacità di ascolto e quasi di intendimento. A supporto di questa tesi, si vedano i vv. 126-129 di B. XVII, in cui il mare risuona a sostegno di cori umani (vd. pp. 44-45), e un passo dell'orazione XLVII di Imerio (117, p. 194-195 Colonna = 535 PMG), in cui si ricorda l' ᾠδή con cui Simonide sapeva rendere il mare benevolo. Su quest'ultimo argomento, cf. p. 126.

1 Il significato letterale del verbo στίζω è «marcare, segnare, tatuare». Vd. LSJ s.v. Στίζω. Gentili-Catenacci 2007, p. 290 traducono (accettando la correzione di Bergk, εἶσι) in luogo del trādito ἐς) «verrà la brezza a tatuare il mare». Un analogo uso metaforico del verbo, sottolineano, è in Ar. V, v. 1296: στιζόμενος βακτηρία.

PMG). L'alto valore poetico di quest'ode, come ricordano Gentili-Catenacci 2007, pp. 290-291, è dato anche da un linguaggio fortemente evocatore di immagini e di suoni:

È questo un raro esempio nella storia della lirica greca di poesia degli stati d'animo; è rappresentata attraverso potenti contrasti di situazioni la disperazione e la tenerezza di una madre, la serena innocenza di un bimbo e la crudeltà della natura. Al linguaggio narrativo-lirico si sostituisce, in una scarna essenzialità espressiva che poco o nulla concede alla ornamentalità della lirica corale, un linguaggio figurativo-emozionale. Le gradazioni dei sentimenti s'intensificano nel dato visivo o nel dato ritmico qui eccezionale e geniale¹.

Con questo "linguaggio figurativo-emozionale", il poeta fa leva sull'orecchio mentale, oltre che sull'occhio mentale, del suo uditorio. Fin dall'inizio, infatti, quella che Simonide pone davanti agli occhi attraverso l'ἐνάργεια della sua poesia è la scena *vista* dal di dentro della cassa di legno², dall'eccelsa fattura (vv. 1-2), in cui Danae e Perseo sono rinchiusi. Il vento ed il mare sono evocati nel loro abbattersi sulla cassa lignea, infondendo timore nel cuore della madre in lacrime (vv. 3-5):

ἄνεμός τε † μὴν † πνέων
κινηθείσά τε λίμνα δείματι
ῥεῖπειν,

Il mare, incombendo minaccioso, passa vicino ai capelli del fanciullo ignaro del pericolo, mentre il vento continua a soffiare diffondendo il suo minaccioso φθόγος (vv. 13-16):

ἄχναν δ' ὑπερθε τεῶν κομᾶν
βαθείαν παρίοντος
κύματος οὐκ ἀλέγεις, οὐδ' ἀνέμου
φθόγον³

Alla descrizione sonora del vento e del mare, che marciano la loro presenza con un temibile fragore, si oppone l'atteggiamento del fanciullo Perseo. Questi dorme (vv. 8-9: σὺ δ' ἄωτεις ... | ... κνωώσσεις), e attraverso il suo stato di quiete è possibile *percepire* il silenzio di un bambino addormentatosi fra le braccia materne. Mentre gli elementi fanno *sentire* la loro minacciosa presenza, il piccolo Perseo sembra protetto dal silenzio della sua innocenza. Danae, da parte sua, è descritta come affascinata da questo sonno-silenzio, e confidando in questa situazione, canta (vv. 18-22)⁴:

εἰ δέ τοι δεινὸν τό γε δεινὸν ἦν,
καὶ κεν ἐμῶν ῥημάτων
λεπτὸν ὑπείχες οὖας.
κέλομαι δ', εὖδε βρέφος,

se per te fosse terribile ciò che è terribile
anche alle mie parole
debolmente presteresti ascolto.
Dormi bambino, ti dico,

1 Hutchinson 2001, p. 306 descrive il passo nelle sue linee generali, sottolineandone l'intensità emotiva e la plasticità del linguaggio, che ci permette di *vedere* la scena (e.g.: il buio artificiale, l'acqua che lambisce i due protagonisti) sotto diverse angolature: da vicino (in senso sentimentale), ma anche da lontano (nella comprensione generale della scena).

2 Questo aspetto non sfuggì all'autore del *Sublime* (cf. 15, 7 = fr. 557 PMG). Vedi a questo proposito anche Gentili 2006, p. 90.

3 Dei problemi filologici di questi versi discutono, fra gli altri, Gentili-Catenacci 2007, pp. 292-293 e Poltera 2008, pp. 219-221, 503-504, propendendo per scelte testuali differenti da quelle da noi riportate, che si rifanno all'edizione di Page 1983⁴, pp. 284-285. Per il valore di φθόγος, che caratterizza il vento come elemento ostile, cf. Hutchinson 2001, p. 315.

4 Hutchinson *ibid.* p. 307 definisce "straziante" (*poignant*) il rivolgersi di Danae al bambino dormiente, che costituisce il "l'oggetto" a cui la madre può rivelare i suoi sentimenti. Lo stesso studioso oxoniense fa riferimento (fornendone la bibliografia) ad alcuni vasi attici che permettono al lettore di questi versi di vedere ciò che la poesia permette di visualizzare.

In questi ultimi imperativi, che Danae pronuncia all'indirizzo del mare e della smisurata sventura, è lecito scorgere un suo metaforico desiderio che anche il mare ed i mali "tacciano nel sonno", così come nel sonno tace il neonato².

Quanto fin qui esposto getta nuova luce sul valore che il vento ed il mare, in opposizione a suoni umani quali una γῆρυς, potrebbero aver assunto in Simon. fr. 595 PMG. Il vento che impedirebbe alla μελιαδῆς γᾶρυς di aderire alle orecchie (di un eventuale ascoltatore) non si oppone alla voce soltanto dal punto di vista meramente acustico, ma anche sul piano estetico e concettuale. L'epiteto doppio μελιηδῆς pone l'accento sulla dolcezza della voce γῆρυς: l'associazione "voce di miele" (suono + gusto) costituisce una sinestesia già formalizzatasi al tempo di Simonide³. Tuttavia, la rarità del sintagma μελιαδῆς γᾶρυς, un *unicum* nella letteratura greca⁴, potrebbe aver rivitalizzato il valore originario dell'epiteto, ed esaltato, allo stesso tempo, il valore estetico della γῆρυς.

Nella scena descritta da Simonide è sottolineata l'assenza del vento. Sul piano sonoro e concettuale, il tacere di un suono sgradevole alle orecchie (quello dell' ἄήτη) favorisce, dunque, il diffondersi di una dolce voce, la cui fonte rimane a noi misteriosa. Non è da escludere, inoltre, che in questo frammento, insieme alla dolcezza, Simonide facesse riferimento anche all'aspetto sacrale del canto: la sacralità e la dolcezza-bellezza, infatti, sono gli elementi fondamentali che descrivono il valore culturale della musica in Grecia, sacra e positiva allo stesso tempo. Alcuni confronti potrebbero suggerire la presenza dell'elemento sacrale anche nell'ode da cui è tratto Simon. fr. 595 PMG. Esiodo, in *Th.*, vv. 96-97, ricorda che la voce di colui che le Muse amano scorre sempre dolce dalla sua bocca (v. 97: γλυκερή οἱ ἀπὸ στόματος ῥέει αἰδή). Lo stesso Simonide, nei citati versi dei "giorni degli alcioni" (Simon. fr. 508 PMG), ricorda lo stretto legame fra gli uccelli, animali canori per eccellenza, ed il momento sacro dell'anno a cui essi sono legati. Ancora più chiaramente, Eschilo, in *Supp.*, vv. 694-697, mette in bocca al coro un'idea di καλοκάγαθία musicale, per la quale si invitano gli aedi a cantare inni di buon augurio sugli altari, a mo' di sacrificio, cosicché da bocche pure si intoni una voce ben accordata con la φόρμιγξ⁵: ad una bellezza-dolcezza della voce, dunque, deve sempre corrispondere una sacralità ed una valentia etica del cantore.

Alla luce di questi confronti, sembra legittimo pensare che i due fr. simonidei, 508 e 595 PMG, appartenessero se non alla medesima ode, quanto meno ad un contesto comune. I riferimenti agli alcioni e alla voce che il vento avrebbe potuto annullare, infatti, potrebbero essere coerenti con uno stesso argomento compositivo. Simonide, in particolare, potrebbe aver instaurato un parallelismo fra gli uccelli sacri e il loro bel verso da una parte, e la sacralità e la dolcezza delle voci di un coro dall'altra. Il confronto flagrante con Alc. fr. 26 PMGF, in cui alcioni e cerilo (uccelli della stessa specie) si confondono con i ruoli del coro e del poeta, definiti rispettivamente μελιγάρυες ἰαρόφωνοι (v. 1) e ἀλιπόρφυρος ἰαρός ὄρνις (v. 4), potrebbe corroborare questa ipotesi interpretativa.

Un ultimo riferimento va fatto al possibile valore sinestetico dell'associazione μελιαδέα γάρυν | ἄραρεῖν ἀκοαῖσι, come è stato suggerito da Gentili-Catenacci 2007, p. 289:

Il senso tattile della voce, che sembra intuire il movimento e la concretezza delle onde sonore, è forse uno degli esempi più illustrativi della poetica figurativa di Simonide (...), della sua icasticità di rappresentazione che mira a oggettivare ogni dato sensibile.

In sede di commento, i due studiosi precisano anche che il significato dell'infinito aoristo² ἄραρεῖν è «"fissarsi", meglio "aderire" con valore intransitivo come in *Od.* IV, v. 777 ὃ (μῦθος) δὴ καὶ πᾶσιν

1 L'uso di un linguaggio semplice al v. 21, suggerisce a Hutchinson 2001, p. 307 il riferimento ad una ninna nanna.

2 Similmente, Gentili-Catenacci 2007, p. 294 vi vedono il senso «che tutto abbia fine».

3 Cf. p. 49.

4 Vd. Gentili-Catenacci 2007, p. 290.

5 Cf. l'analisi di questi versi a p. 50.

ἐνὶ φρεσὶν ἦραρεν ἡμιν». Questa ipotesi interpretativa, condivisa da altri studiosi¹, non è l'unica possibile. Altri, come Poltera 2008, p.110, traducono dando il senso di «giungere alle orecchie». Il verbo ἀραρίσκω, il cui presente si è formato dal tema dell'aoristo ἦραρον², porta in origine un significato concreto, di connessione, di legame o di fisica aderenza ad una superficie. Corradicali di questo verbo, infatti, sono termini quali ἄρμα (connessione fra gli animali da traino ed il veicolo), ἄρμός (giunzione, gancio), ἄρθμός (connessione fra uomini, amicizia), o ἄρμονία (connessione e adattamento fra membri, suoni, leggi)³. Omero, fra i molti esempi, adotta il verbo ἀραρίσκω per descrivere l'aderenza dell'elmo che Ettore strappa dalle tempie del magnanimo Anfimaco (*Il.* XIII, vv. 188-189: Ἐκτωρ δ' ὀρμήθῃ κόρυθα κροτάφοις ἀραρυῖαν | κρατὸς ἀφαρπάξαι μεγάλῃτορος Ἀμφιμαχοιο⁴), così come l'aderenza alle tempie dell'elmo che Efesto forgia per Achille (*Il.* XVIII, v. 611) o quella fra gli scudi dei Mirmidoni che, in risposta all'allocuzione stringata di Achille, si rinserrano con coraggio come fossero fitte pietre di un muro (*Il.* XVI, vv. 212-215)⁴. A questi esempi vanno aggiunti i casi in cui lo stesso verbo sembra avere assunto un significato metaforico, passando dal senso di "aderire" a quello di "adattarsi", fino a quello, per estensione, di "essere gradito", soprattutto in espressioni in cui l'azione del verbo si rivolge al θυμός (Hom. *Il.* I, v. 136 ἄρσαντες κατὰ θυμόν, in riferimento al dono che gli Achei potrebbe fare ad Agamennone in cambio di Criseide) o alla φρήν (vd. *supra*, Hom. *Od.* IV, v. 777, citato da Gentili-Catenacci). Quella del frammento simonideo, ad ogni modo, è l'unica attestazione del verbo "aderire" in cui il soggetto sia un termine sonoro (γᾶρυς) e in cui l'azione sia diretta su una parte del corpo più connessa con l'udito (cf. ἀκοᾶσι) che con il tatto. Questa espressione rara potrebbe tradire un ricercato valore enfatico con cui Simonide avrà voluto sollecitare l'immaginazione plurisensoriale dell'uditorio⁵. Di fatti, il collegamento fra la voce e la sua azione "tattile" sull'orecchio – o meglio sulle orecchie – degli ascoltatori sarebbe suggerito anche dal contesto scientifico e, in particolare, fisico acustico, che riprende il frammento simonideo citandolo (vd. *supra*). L'associazione fra gusto, udito (μελιαδὴς γᾶρυς) e tatto (ἀραρίσκω) evoca il senso fisico e dilettevole della voce, che non soltanto suscita una sensazione di dolcezza, ma agisce anche tangibilmente sull'orecchio dell'ascoltatore⁶. Infine, si portino a confronto i versi di Simonide con quelli della *Teogonia*, in cui Esiodo avvia la sua poesia nel segno delle Muse. Queste cantano dilettaando la grande mente di Zeus (v. 37), "trovando" con la loro voce argomenti da tutto ciò che è, che fu e che sarà (v. 38). La loro voce, infaticabile, scorre dolce dalle loro bocche e le stanze di Zeus altitonante "sorridono" al diffondersi della loro voce di giglio (*Th.* vv. 39-42):

τῶν δ' ἀκάματος ῥέει αὐδὴ
ἐκ στομάτων ἡδεῖα· γελᾷ δέ τε δώματα πατρὸς
Ζηνὸς ἐριγδούποιο θεῶν ὅπῃ λειριοέσση
σκιδναμένη,

In questi versi Esiodo sollecita l'immaginazione multisensoriale dei suoi ascoltatori facendo riferimento alla vista (cf. στόματα, γελᾷω, δώματα e forse anche ῥέω)⁷, al gusto (ἡδεῖα), all'udito

1 Cf. Campbell 1982, p. 394.

2 Vd. Chantraine s.v. Ἀραρίσκω, pp. 97-98, in cui si associa il verbo greco all'armeno classico *arari* = "ho fatto". Cf. anche Beekes s.v. Ἀραρίσκω, p. 123.

3 Cf., fra altri, Frisk s.v. Ἀραρίσκω, pp. 128-129.

4 Per altri esempi, vd. ThLG s.v. Ἄρω, p. 2139.

5 Espressione simile a quella simonidea, ma meno enfatica per l'uso del verbo παρέχω "porgere", è attestata dal fr. 923 PMG, v. 5: καὶ λήγετε μοῦσαν ἀκοᾶσι παρασκεῖν φημιε.

6 È da notare come, nella lingua italiana, esista l'espressione "accarezzare con lo sguardo", segno, a nostro avviso, di una maggiore familiarità ad associare, in una cultura visiva, il senso del tatto con quello della vista piuttosto che con quello dell'udito.

7 Pucci 2007, p. 79, infatti, ricorda che la voce "scorre" in Hes. *Th.*, vv. 39, 84, 97 e che in tutti e tre i casi essa è qualificata come "dolce". Tale associazione fa dunque pensare all'immagine del fluire del miele, forse mescolato al latte.

(ἀυδή, ἐρίγδουπος, ὄψ) e forse anche al tatto, in quanto l'aggettivo λειριόεις "simile a giglio" potrebbe rimandare sia alla luminosità, sia alla tenerezza dei petali del fiore. A seconda dell'interpretazione che si applica al sintagma "voce di giglio", dunque, vi potrebbe essere in questo caso una sinestesia in cui un suono è associato a una immagine¹, oppure a una sensazione tattile². Se nei versi esiodici il giglio fosse evocato più per la tenerezza dei suoi petali che per la sua luminosità³, l'associazione "voce di giglio" costituirebbe un modello illustre alla plurisensorialità di Simon. fr. 595 PMG, e potrebbe corroborare l'interpretazione di una "voce che tocca le orecchie di mortali". Il confronto fra l'intero "inno alle Muse" della *Teogonia* ed il frammento di Simonide, inoltre, rafforza l'ipotesi secondo cui il poeta di Ceo si sia ispirato al celebre poema di Esiodo⁴. Secondo quanto analizzato, il vento rappresenta per Simonide una forza distruttrice, tale da impedire anche ad una voce di "accarezzare" l'orecchio di un possibile uditore. Queste caratteristiche, la potenza distruttrice e la dimensione plurisensoriale, sono presenti nell'immaginario di un'altra figura molto presente nei poeti greci arcaici: il dio Eros⁵. Dallo studio dei frammenti in nostro possesso, infatti, si evince una stretta "parentela" fra Eros e, ad esempio, il concetto negativo della guerra. Alceo, forse con una invenzione poetica indipendente dal linguaggio rituale e dalla leggenda⁶, considera Eros figlio di Iride e di Zefiro (fr. 327 V.). Simonide stesso (fr. 575 PMG) lo ritiene nato dall'unione fra Afrodite e Ares, definendolo in un altro componimento (fr. 541 PMG), con un'immagine molto negativa, «il possente assillo di Afrodite» (v. 10: μετ'ἄσθεν' ὄϊστρος Ἀφροδίτης)⁷. Anche in Ibico la presenza di Eros è vista come distruttrice, come ricorda Cavallini 1997, pp. 24-25:

Tra l'Eros di Ibico e quello di Simonide esiste, comunque, una peculiare analogia: da entrambi i poeti, infatti, il dio è visto come una forza cieca e distruttrice, che al pari di un nemico implacabile attacca incessantemente l'uomo, privandolo delle energie necessarie per esprimere il suo valore. Nel fr. 286 Davies di Ibico, Eros "si avventa" (v. 10 αἰσσών) contro il poeta con fare bellicoso ed ostile; (...) Nel fr. 287, il poeta paventa l' "assalto" del dio (v. 5: anche in questo caso, viene impiegato un termine proprio del linguaggio militaresco quale ἐπέρχομαι) che – senza riguardo per la sua età avanzata – lo sospinge "nelle reti inestricabili di Cipride" (vv. 3s.). Ma se nel primo caso viene soprattutto evidenziata la brutale aggressività di Eros, che "come tracio Borea si scaglia da parte di Cipride con brucianti follie, oscuro, sfrontato" (fr. 286, 9ss.), nel secondo il dio è visto nei suoi aspetti più insidiosi

1 Per l'associazione vista-udito con allusione al mondo del canto e a quello floreale, si veda, ad esempio, *h.Merc.*, v. 451, in cui è evocata una μολπή che fiorisce: μολπή τεθαλυῖα.

2 L'interpretazione di questo aggettivo è controversa: West 1966, p. 171 intende "delicato", pensando soprattutto alla snellezza del fiore, e confrontando il verso esiodico con Hom. *Il.* XVIII, vv. 570-571 (in cui però il senso dell'espressione λίνον δ' ὑπὸ καλὸν è discusso). Pucci *ibid.*, pp. 79-80 propende per un'interpretazione visiva dell'aggettivo λειριόεις, per cui il canto delle Muse sarebbe luminoso come un giglio, e bene si accorderebbe al senso di luminosità che il sorriso (γέλῳ) diffonde nella dimora di Zeus. D'altra parte, il valore ambiguo, *tattile e visivo*, di λειριόεις potrebbe ritrovarsi anche nell'aggettivo λείριος: Bacchilide XVII, v. 95, infatti, lo attribuisce agli occhi umidi di pianto dei giovani ateniesi, che al vedere Teseo tuffarsi in mare per accettare la sfida di Minosse, credono di aver perso per sempre il loro compagno. Anche in questo caso, il significato di "occhi di giglio" oscilla fra un'interpretazione tattile (Maehler 1997, p. 17 traduce «*zart*» = "delicato") ed una visiva (e.g. "lucente", o più metaforicamente, "innocente" secondo Sevieri 2010, p. 51). Termine carico della medesima ambiguità è anche ῥοδοδάκτυλος, che solitamente definisce l'Aurora, ma che Saffo accorda con la luna (fr. 96 V., v. 8). Le ipotesi per quest'ultima associazione mentale sarebbero due: o i Greci conoscevano delle rose bianche – il che è del tutto da dimostrare (cf. B. XVII, v. 116, in cui la corona di rose che Afrodite aveva offerto ad Anfitrite, e che quest'ultima pone sul capo del figliastro Teseo, è definita "scura di rose")-, o si farebbe riferimento, in questo caso, alla tenerezza tattile delle rose, associata alla morbidezza della luce lunare.

3 Vivante 1982, pp. 117-118 sostiene che il giglio faccia pensare alla densità, alla profondità ed alla tenerezza.

4 Si veda, fra gli elementi più flagranti, il "levarsi" dell'amabile suono dai piedi delle Muse (Hes. *Th.*, v. 70: ἐρατὸς δὲ ποδῶν ὑπο δοῦπος ὁρώρει), così come si sarebbe levato il soffio dei venti in Simon. fr. 595, v. 2, impedendo alla voce di diffondersi.

5 Cf. Gentili 2006, pp. 171-174.

6 Cf. Page 1955, p. 271.

7 Cf. Page *ibid.*, pp. 104-106.

ed ingannevoli. (...) In sintesi, un'immagine estremamente fosca e negativa di Eros, che trova consonanza nella visione simonidea dell'amore come un assillo incessante che impedisce all'uomo di esplicitare appieno la propria valentia.

Le descrizioni del vento e del mare, come si è visto, rivelano una certa predilezione di Simonide per questo tipo di forze aggressive, soprattutto a livello del linguaggio figurato. Quello dell'eros è un elemento, a nostro avviso, non del tutto inconciliabile, ma anzi sovrapponibile alle caratteristiche del vento (cf. Eros-Borea in Ibyc. fr. 286 PMGF, v. 9) e del mare (vd. Eros che sospinge nelle reti inestricabili di Afrodite, in Ibyc. fr. 287 PMGF, vv. 3-4)¹, sia per la sua azione violenta e talvolta devastatrice, sia per la complessità delle sensazioni che esso suscita.

Simon. fr. 597 PMG

ἄγγελε κλυτὰ
ἔαρος ἀδυόδμου
κυανέα χελιδοῖ

tu che risuoni, messaggera
dell'odorosa primavera
rondine azzurra

Fonte: *Schol. in Ar. Av. v. 1410b*, II, 3, pp. 207-208 Holwerda.

Metro: interpretazione metrica incerta².

Questa invocazione alla rondine, con cui verisimilmente un coro di vergini potrebbe aver salutato l'avvento della primavera, ci restituisce una sintesi interessante di come lirica corale fosse un evento estetico totale, con una partecipazione di tutti i sensi non soltanto a livello performativo, ma anche sul piano più strettamente letterario. In tre versi, infatti, è evidente la compresenza di aggettivi uditivi (κλυτός)³, olfattivi (ἡδυόδμος) e visivi (κυανέος). La cultura orale dell'uditorio, in questo caso, contribuisce a sortire l'effetto desiderato dal poeta, di richiamare con varie sensazioni mentali l'insieme degli elementi che caratterizzano la primavera: le rondini che tornano a garrire, i fiori che spandono le loro fragranze nell'aria, e la natura che si riveste di varî colori. La cultura arcaica, e più in particolare i poeti lirici, sembrano essere stati affascinati da questo tipo di rievocazioni multisensoriali. Si pensi innanzitutto ai versi in cui Omero descrive Procne, trasformata in usignolo⁴

1 In questo caso, il sintagma "reti inestricabili" (ἄπειρα δίκτυα) non è termine incontestabilmente marino, ma in virtù dell'associazione con Afrodite, la dea nata dalla spuma del mare, è facile intendere le reti in senso "ittico" ed associarle all'idea di minacciosità insita del mare. Wilkinson 2013, p. 33, si chiede se le immagini dei fr. 286 e 287 PMGF di Ibyco (a cui aggiunge una simile metafora dell'amore che giugne come il vento nel fr. 47 V. di Saffo) possano essere considerate metafore "vive" o "morte".

2 Vd. Page 1983⁴, p. 304. Poltera 2008, pp. 242, 553-554 dispone diversamente i *cola*, intendendovi una successione di cretici e un itifallico. Sugli aspetti problematici dell'interpretazione metrica dei canti di Simonide, vd. Lomiento, 2014, pp. 425-437.

3 Per quanto riguarda la caratterizzazione sonora della rondine, si portino a confronto Stesich. fr. 211 PMGF: ὅτε ἦρος ὥρα κελαδῆ χελιδῶν, e Anacr. fr. 394a PMG = 112 Gentili: ἡδυμελὲς χάριεσσα χελιδοῖ. Per quest'ultimo, vd. commento a p. 71 sgg.

4 Usignoli e rondini rivestono il ruolo evocativo della primavera nella cultura greca arcaica. Cf. pp. 34-35.

(Od. XIX, vv. 518-519):

χλωρηῖς ἀηδών
καλὸν αἰδεῖσιν ἔαρος νέον ἱσταμένοιοι

Anche Simonide, con tutta probabilità ispirandosi al modello omerico, canta dell'usignolo richiamando le sue caratteristiche acustiche e visive (fr. 586 PMG)¹:

εὖτ' ἀηδόνες πολυκώτιλοι
χλωραύχενες εἰαριναί

Rispetto a questi due esempi, nel fr. 597 PMG l'invocazione alla rondine, accompagnata da caratteristiche sonore e visive ad essa pertinenti, è completata dall'elemento olfattivo precipuo della primavera: gli odori dei campi fioriti. Questa ricostruzione suscita nella memoria dell'uditorio le principali sensazioni provate a primavera, ed ha come punto focale la rondine. Un illustre passo dell'*Inno omerico* XIX (vv. 16-18) potrebbe forse esprimere *in nuce* la complessità di queste sensazioni:

οὐκ ἄν τόν γε παραδράμοι ἐν μελέεσσιν
ὄρνις ἢ τ' ἔαρος πολυανθέος ἐν πετάλοισι
θρήνον ἐπιπροχέουσα, χέει μελίγηρυν ἀοιδήν.

In questo inno, con grande enfasi (e forse attraverso un'iperbole), il poeta chiede alla Musa di voler celebrare Pan (v. 1). Questi trae dalla sua siringa un suono sereno (vv. 15-16: δονάκων ὑπο μοῦσαν ἀθύρων | νῆδυμον), e intona «un canto dolce dalla voce di miele» (μελίγηρυν ἀοιδήν) che non riuscirebbe a superare nella melodia neanche «l'uccello che effonde il lamento fra le foglie della fiorita primavera» (vv. 16-18). L'uccello a cui si fa allusione tramite perifrasi è, quasi certamente, l'usignolo, anche alla luce del confronto con i citati versi dell'*Odissea*². Tuttavia, l'interscambiabilità fra usignolo e rondine, per quanto riguarda gli epiteti ed i contesti, potrebbe avere indotto Simonide a variare il modello a lui precedente. Il poeta, ispirato dall'evocazione dei fiori primaverili nell'*Inno omerico*, sottolineerebbe il loro valore "olfattivo" completando così il quadro sensoriale, al cui centro colloca la rondine.

Infine, riteniamo necessario motivare la nostra interpretazione – e la conseguente traduzione – dell'aggettivo κλυτός. Esso è presente già in Omero con il suo significato di "famoso". Si pensi, fra i molti esempi, al v. 320 di *Iliade* XX (ὁ κλύτος ... Ἀχιλλεύς). In una "società di vergogna" come quella degli eroi che combatterono a Troia, la gloria è data dal sentire parlare di sé, dal fare risuonare il proprio nome nella bocca dei cantori³. Le stesse Muse, in Esiodo, "lanciando" la loro voce immortale, danno gloria col canto alla stirpe veneranda degli dei, fin dall'origine (*Th.*, vv. 43-45)⁴:

αἱ δ' ἄμβροτον ὄσσαν ἰεῖσαι
θεῶν γένος αἰδοῖον πρῶτον κλείουσιν ἀοιδῇ
ἐξ ἀρχῆς,

Nel VI-V secolo a.C. il termine κλέος e tutti i suoi derivati sembrano ormai ancorati al significato secondario, formalizzatosi molto presto, di "gloria, fama"⁵. La chiusa dell'ode a Policrate di Samo,

1 Per un confronto fra i versi omerici e quelli di Simonide, si rimanda al commento di Simon. fr. 586, p. 74 sgg.

2 Cf. Càssola 1975, p. 575.

3 Cf. Chantraine s.v. Κλέος, pp. 519-520.

4 Secondo Pucci 2007, p. 81, il chiasmo δώματα τ' ἀθανάτων ... ἄμβροτον ὄσσαν punta l'accento sull'eternità degli dei e del loro κλέος. Per il senso del verbo κλέω, vd. *ibid.* p. 82.

5 Cf. Goldhill 1991, pp. 69-70.

celebrato da Ibico per la sua bellezza, ne è una valida testimonianza (151S PMGF, vv. 47-48):

καὶ σύ, Πολύκρατες, κλέος ἄφθιτον ἐξεῖς
ὥς κατ' αἰοῖδαν καὶ ἔμδον κλέος.

Il κλέος immortale che Policrate potrà vantare è dovuto alla sua bellezza (cf. πέδα κάλλεος, v. 46)¹. La sua esaltazione è, secondo il genere dei παιδικά ibicei, di tipo omoerotico². La sua fama è strettamente legata al canto (αἰοῖδή) ed al κλέος dello stesso poeta di Reggio³, e in quest'ultimo verso αἰοῖδή e κλέος rappresentano due entità distinte, piuttosto che un'endiadi. Questa breve analisi sul significato di κλέος, porterebbe ad intendere l'aggettivo κλυτός di Simon. fr. PMG 597 come mero *epithetus ornans* - così lo intendeva Wilamowitz nel 1913⁴ -, e a tradurre l'invocazione iniziale con «celebre messaggera» invece che con «tu che risuoni, messaggera».

Tuttavia, il confronto con alcuni frammenti in cui, fra gli altri elementi, viene messo in evidenza il valore sonoro dell'usignolo e della rondine in contesti primaverili, può avvalorare l'interpretazione "etimologica" di κλυτός = «sonora»⁵. Con questa accezione, Simonide potrebbe aver rivitalizzato l'epiteto, riprendendo il suo significato originario ed associandolo ad un essere che, nella sua funzione di nunzio di primavera, non può che "risuonare". West 1992^c, p. 254, caldeggia questa ipotesi esegetica, portando ad esempio Ibyc. fr. 303b PMGF:

ἄμος ἄνπνος κλυτὸς ὄρθρος ἐγείρησιν ἀηδόνας

In questo frammento lo studioso inglese intende un'alba sonora ed insonne che desta degli usignoli⁶. L'aggettivo κλυτός è presente anche in Pindaro, spesso posto in relazione alla voce e al suono di strumenti musicali⁷. In alcuni di questi esempî, anche il poeta tebano potrebbe averlo usato nel significato di "risonante", "sonoro"⁸. È inoltre da rilevare come Esichio riferisca il sintagma κλυτὸς ὄρνις al gallo⁹, uccello la cui funzione è senz'altro quella di farsi sentire. Si ricordi, infine, l'*incipit* dell'*Epinicio* I di Bacchilide, ad Argeo di Ceo (vv. 1-3):

Κλυτοφόρμιγγες Δ[ι]ὸς ὕ-
ψιμέδοντος παρθένουι,
- ο ο Πιερίδες

L'aggettivo con cui il poeta dà inizio all'ode, epiteto riferito alle Pieridi, richiama certamente il consueto ruolo della Musa eternatrice delle gesta attraverso il canto ispirato al poeta. Tuttavia, il significato di questo epiteto doppio, e la sua stessa posizione enfatica ad inizio del canto, potrebbero

1 Questa, per lo meno, è l'interpretazione più probabile che si deduce dal senso globale del frammento, mancante della parte iniziale. Per gli elementi che corroborano questa interpretazione, vd. Sisti 1967, p. 74, Cavallini 1997, pp. 114-115. Cf. Hutchinson 2001, p. 237, e Wilkinson 2013, pp. 53-55.

2 Cf. Cavallini 1997, pp. 17-25, importanti anche per una trattazione dei generi poetici (non soltanto παιδικά) che Ibico sembra aver coltivato, come si evince dal giudizio degli antichi, ma anche dall'analisi dei versi a nostra disposizione.

3 Cf. Wilkinson 2013, p. 85. Cf. Cavallini 1997, pp. 116-117 per la trattazione dei problemi esegetici, legati anche alla punteggiatura, dei vv. 46-48, in cui secondo la studiosa si porrebbero in rapporto omologo la fama per il canto (di Ibico) e la fama per la bellezza (di Policrate). La chiusa di quest'ode dà modo ad Hutchinson 2001 pp. 254-255 di riflettere sulla personalità e sul ruolo del poeta Ibico in relazione al suo *laudandus*.

4 Vd. Wilamowitz p. 127 nella ristampa di *Sappho und Simonides*, Zürich/Hildesheim, 1985.

5 Di questo avviso è Poltera 2008, p. 554, che a p. 243 traduce: «Tönende».

6 Diversamente, Wilkinson 2013, p. 276 intende l'aggettivo nel suo significato di "glorioso". Cavallini 1997, p. 91 traduce questo verso – filologicamente controverso – «quando l'inclita alba ecciti al canto gli insonni usignoli», motivando le scelte testuali a p. 153.

7 Cf. Slater 1969 s.v. Κλυτός, p. 282.

8 Cf. West 1992^c, p. 254.

9 Hsch. s.v. Κλυτὸς ὄρνις, n° 3057, II, p. 491 Latte.

suggerire una polisemica ambiguità. Lo si potrebbe infatti intendere secondo diverse sfumature:

- a) "Famose attraverso la φόρμιγξ, figlie di Zeus che domina dall'alto, ... Pieridi"¹;
- b) "Voi che conferite la fama attraverso la φόρμιγξ, etc...";
- c) "Vergini dalla φόρμιγξ famosa, etc..."²;
- d) "Famose suonatrici di φόρμιγξ, etc..."³;
- e) "Sonore attraverso la φόρμιγξ, etc...";
- f) "Voi che fate risuonare (le gesta di eroi) con la φόρμιγξ, etc...";

Crediamo che in questo caso non vi sia un'unica soluzione interpretativa, ma che al contrario le molte sfumature che siamo costretti a rendere in italiano con perifrasi, nella lingua greca potessero coesistere nel medesimo composto, che formalmente si presenta come associazione di un aggettivo originariamente percettivo κλυτός (< κλύω), con il sostantivo designante lo strumento φόρμιγξ. Il valore *etimologico* (cf. interpretazioni e) ed f)) di questa associazione deve essere stato certamente minoritario, in quanto nel 454/452 a.C., data probabile della vittoria istmica di Argeo e dell'esecuzione di B. I e II⁴, il valore di κλυτός = "famoso" doveva essersi ormai consolidato (cf. interpretazioni a), b), c) e d)), soprattutto in un contesto compositivo convenzionale e formalizzato come quello dell'epinicio. Tuttavia, l'intento dell'ode, insieme alle sue caratteristiche performative, rimangono legati all'azione del *cantare* per *celebrare* Argeo, e a tale scopo vengono invocate le Muse, per di più con un epiteto molto raro (κλυτοφόρμιγγες), forse di neoformazione, che mette a stretto contatto una radice anticamente percettiva con il tipico strumento musicale dell'accompagnamento canoro⁵. Bacchilide avrà certamente chiesto alle Muse di eternare la vittoria istmica di Argeo nel pugilato, assicurandogli la fama (cf. il valore causativo nelle interpretazioni b) ed f)). Ma la gloria non sarebbe possibile senza che le Muse facciano sentire il loro canto, accompagnandolo con la φόρμιγξ⁶.

1 Cf. Maehler 1982, I, p. 49, che traduce «*Leierberühmte Töchter des Zeus*», chiarendo (II, p. 10) che i composti κλυτο- sono da intendere "berühmt durch", così come, secondo lo stesso studioso, in Pi. *Pae.* VI, v. 2 (κλυτόμαντις).

2 Cf. Sevieri 2007, p. 31: «Vergini dalla cetra famosa, etc...».

3 Cf. Campbell 2006², p. 115 «*Famous lyre-players*, etc...».

4 Cf. Maehler 1982, II, pp. 3-4, e Sevieri 2007, p. 127.

5 Una seconda occorrenza di questo aggettivo è forse in B. XXIXd, v. 21. Non è da escludere, in B. II, vv. 1-3, che l'immagine della Fama invocata per portare il gioioso messaggio della vittoria dello stesso Argeo di Ceo nel pugilato, intendesse rifunzionalizzare un termine (φήμη) ormai formalizzatosi, soprattutto nel lessico delle odi trionfali.

6 Similmente, è forse possibile leggere un richiamo all'aspetto sonoro dell'arco (cf. Hom. *Od.* XXI, v. 411) ed, allo stesso tempo, alla fama che lega quest'arma ad Apollo, nell'epiteto (ricostruito secondo le integrazioni di Maehler 2003, p. 5) attribuito al dio da Bacchilide nello stesso *Epinicio* I, vv. 147-148: κλυτό[το]- | ξος Ἀπόλλων. Lo stesso Bacchilide attribuisce ad Artemide l'epiteto τοξόκλυτος, in XI, v. 39. Anche in questo caso, noi crediamo, un'ambiguità fra il senso di "glorioso" ed il senso di "sonoro" potrebbe adattarsi, sebbene con meno evidenza rispetto a κλυτοφόρμιγξ, anche ad un composto lessicale che lega l'arco all'aggettivo κλυτός. Dal punto di vista più morfologico, e leggendo un "concetto di testa" differente in ciascuno dei due composti (in base all'ordine greco *determinante/determinato*, che viene invertito nella traduzione italiana), potrebbe infine esservi una distinzione fra κλυτότοξος e τοξόκλυτος: il primo, infatti, potrebbe più significare "dall'arco famoso", o "dall'arco sonoro", e il secondo "famoso per l'arco" o "sonoro nell'arco" ("sonoro grazie all'arco"). Per un'analisi morfologica sintetica dei composti nella lingua greca, cf. Grandi-Pompei 2010, soprattutto pp. 222-223.

B. Ep. IV, vv. 7-10

ἐ[. . .] ἀδυεπῆς ἀ[να-
ξιφόρ]μιγγος Οὐρ[αν]ίας ἀλέκτωρ
ποτὲ μὲν· ἀλλ' ἐκ[όν]τι νόῳ
νῦν νέου]ς ἐπέσεισιν, ὕμνους¹.

Gridò un tempo il gallo dolceparola
di Urania signora della φόρμιγξ.
Ma ora con prontezza d'animo
ha sparso nuovi canti.

Fonte: P.Lond. 733.

Metro: metri eolici. In particolare, v. 7: gliconeo; v. 8: baccheo + ipponatteo acefalo = dimetro coriambico (con sequenza iniziale $\cup - - \cup$)² + baccheo, ovvero dimetro polischematico + baccheo (o giambo catalettico)³; v. 9: dimetro coriambico ovvero dimetro polischematico⁴; v. 10: ipponatteo.

Altre figure retoriche attive: metafore, accumulazione.

L'*Epinicio* IV fu composto per la vittoria pitica con il carro da parte di Ierone di Siracusa (470 a.C.)⁵. Le ridotte dimensioni suggerirebbero, secondo alcuni studiosi, che si tratta di un'ode cosiddetta αὐθιγενής⁶, ovvero eseguita sul luogo stesso della vittoria, Delfi, e subito dopo il successo agonistico⁷. Nei versi su riportati, che leggiamo secondo le proposte integrative di Maehler 1982, II, pp. 70-71, Bacchilide ricorda di avere già celebrato il tiranno in altra occasione (cf. B. V, per la vittoria olimpica di Ierone nel 476 a.C.)⁸. Dal punto di vista formale, egli arricchisce questi versi di

1 L'integrazione ξ[λακε δ'] di Snell è considerata probabile da Maehler 1982, II, p. 71, e preferibile a ἐ[κλαγε δ'] per ragioni papirologiche. Per le integrazioni ai vv. 9-10, vd. Maehler 1982, II, pp. 70-71, secondo cui in quest'ode vi sarebbe un'opposizione cronologica fra il tempo in cui, precedentemente, il poeta-gallo cantò la lode a Ierone, e l'occasione attuale della lode per la sua vittoria pitica, tessuta con prontezza d'animo e con canti nuovi, secondo l'integrazione νῦν νέου]ς (accettata da Sevieri 2007, p. 50), o delicati, secondo un'altra proposta integrativa dello stesso Maehler (*ibid.*): [αὐθ' ἄβρο]νς. Le integrazioni proposte da Maehler, che tuttavia edita mantenendo le lacune al testo (*id.* 2003, p. 14) sono qui accolte, come anche in Campbell 2006², p. 136. Cf., su questo argomento, anche Maehler 2004, pp. 103-104.

2 Cf. Maehler 1982, I, p. 22 (per il dimetro coriambico) e 2003, p. 13 (schema metrico). Il verso 8 può anche essere considerato endecasillabo saffico cosiddetto "pindarico". Cf., per lo schema, Gentili-Lomiento 2003, p. 150.

3 Cf. schema Gentili-Lomiento 2003, p. 160, seguito da Sevieri 2007, p. 51.

4 Vd. le rispettive interpretazioni *supra* in Maehler e in Gentili-Lomiento e Sevieri.

5 Per la datazione, cf. *Schol. ad Pi. P. I*, II, p. 5 Drachmann. Per una descrizione generale dell'*epinicio*, cf. Maehler 1982, II, pp. 67-68, *id.* 2004, pp. 100-102. Sevieri 2007, pp. 153-156.

6 Per la cosiddetta ode αὐθιγενής, cf. p. XLIV. Secondo gli stessi studiosi, la *Pitica* I di Pindaro, sarebbe invece l'ode *epinicia* eseguita al ritorno in patria (*scil.* a Etna) del *laudandus*. Cf. Maehler 1982, II, p. 64, *id.* 2004, p. 100, Sevieri 2007, p. 153.

7 Cf. Gentili-Catenacci 2007, p. 273. L'*epinicio* di Bacchilide sembra essere stato un omaggio spontaneo del poeta, e non un'opera su committenza (cf. v. 9: ἐκ[όν]τι νόῳ, che potrebbe anche tradursi "volentieri"). Per la medesima occasione il poeta di Ceo inviò a Ierone anche un encomio (fr. 20C Maehl.) da cantarsi in contesto simposiale. Cf. Catenacci-Di Marzio 2004, p. 72. Diversa l'interpretazione di Sevieri 2007, p. 159, per la quale ἐκ[όν]τι νόῳ = «con animo lieto» sarebbe una formula convenzionale con cui il poeta esprimerebbe il suo ruolo di "ospite" del generoso signore.

8 Vittoria cantata anche in *Pi. O. I*.

un accumulo di termini sonoro-musicali, al centro del quale emerge la bella metafora del gallo. Il primo accorgimento retorico, l'*accumulatio*, ribadisce attraverso le scelte lessicali l'importanza del contesto sonoro in cui il poeta pensò l'esecuzione della sua lode a Ierone.

Accogliendo l'integrazione di Snell (ξ[λακε δ']), si apprezza nel testo un accostamento antinomico fra il verbo λάσκω e l'epiteto doppio ἥδυεπής: il primo designa un genere di suoni sgraziati e disarmonici, come quelli emessi, ad esempio, dall'usignolo sofferente in preda alle grinfie dello sparviero della favola esiodea (*Op.*, v. 207: τὶ λέλῃκας;)¹; il secondo invece esprime la dolcezza delle parole in versi pronunciati dal "gallo di Urania", e contemporaneamente suggerisce una "umanizzazione" del gallo. La presenza dell'attributo ἥδυεπής chiarisce che il "gallo di Urania" è metafora per il poeta. Questo composto aggettivale, infatti, esprime nella letteratura arcaica e classica la dolcezza di una voce intelligibile all'orecchio umano. Nelle sue prime attestazioni nella poesia greca, ἥδυεπής è associato alle parole pronunciate da uomini o da entità divine: in Hom. *Il.* I, v. 248 esso è attribuito a Nestore, l'abile oratore acheo, dalla cui bocca la voce «scorre più dolce del miele» (v. 249)²; Esiodo (*Th.*, v. 965) definisce ἥδυεπεια le Muse Olimpiche, invitate ad elencare nel canto le dee immortali che unendosi a uomini generarono «figli simili agli dei» (vv. 966-968). Lo stesso aggettivo è attribuito alla voce di Zeus (ᾠ Διὸς ἥδυεπὲς φάτι) nell'*Epido Re* di Sofocle, v. 151. Applicato al gallo, in iperbato e forse con un effetto di enallage³, l'epiteto ἥδυεπής precisa dunque l'intelligibilità umana del canto che questo animale - fuor di metafora il poeta - è capace di intonare⁴. L'*Inno omerico* XXI, ad Apollo, mette a confronto il ruolo di cantore rivestito parallelamente dal cigno e dal poeta. Per entrambi il poeta omerico adotta il verbo αἰδῶ. Tuttavia, distinguendoli, egli sottolinea le caratteristiche proprie solo al poeta attraverso l'uso dei termini *umani* αἰοιδός ed ἥδυεπής (vv. 1-5):

Φοῖβε, σὲ μὲν καὶ κύκνος ὑπὸ πτερύγων λίγ' αἰεῖδει
ὄχθη ἐπιθρόσκων ποταμὸν πάρα δινήεντα
Πηνειόν· σὲ δ' αἰοιδὸς ἔχων φόρμιγγα λίγεια
ἥδυεπὴς πρῶτόν τε καὶ ὕστατον αἶεν αἰεῖδει.
καὶ σὺ μὲν οὕτω χαῖρε, ἄναξ· ἴλαμαι δέ σ' αἰοιδῆ⁵.

Oltre all'aspetto sonoro del "gallo di Urania", Bacchilide evoca il valore musicale connesso con la Musa attraverso l'epiteto ἀναξιφόρμιγξ⁶. Questo composto associa alla φόρμιγξ l'idea della "signoria" che la Musa esercita sul canto accompagnato dal cordofono, e più in generale su qualsiasi altro canto, come quello composto per Ierone, che più verisimilmente sarà stato accompagnato da

1 Cf. pp. 118-119. Chantraine s.v. Λάσκω, p. 597, ricorda che sia all'aoristo ἔλακον, da cui si è formato il presente λάσκω, sia al perfetto λέλῃκα questo verbo designa in origine l'azione del gridare e conseguentemente dell'emettere rumori («crier, faire du bruit»). Si vedano i molti esempli in Omero: *Il.* XIII, v. 616 (ossa che scricchiolano: λάκε δ' ὀστέα), XIV, v. 25 (armi indistruttibili che risuonano: λάκε ... χαλκὸν ἀτειρής), XX, v. 277 (scudo che risuona sotto i colpi di una lancia: λάκε δ' ἄσπις), XXII, v. 141 (falco che grida nel cacciare una colomba: ὄξυ λελῃκώς), *Od.* XII, v. 85 (l'orrido grido di Scilla: Σκύλλη ... δεινὸν λελακυῖα). Si veda anche *h. Merc.*, v. 146, riferito all'abbaiare di cani (οὐδὲ κίνες λελάκοντο). Il significato "parlare" per il presente e l'aoristo è attestato a partire dalla tragedia e dalla commedia di V secolo.

2 Cf. p. 49.

3 Le occorrenze di ἥδυεπής dimostrano che questo termine si adatta in generale alle divinità, e in particolare alle Muse. Cf. anche Hes., *Th.*, v. 1021 (*Catalogi initium*). La presenza, ai vv. 7-8, così ravvicinata di due epiteti sonoro-musicali, della Musa Urania e del gallo, potrebbe aver indotto, nella sequenza sonora del verso, ad un felice scambio di epiteti *ad sensum*: ἥδυεπὴς Οὐρανία da una parte; ἀναξιφόρμιγξ ἀλέκτωρ dall'altra.

4 Cf. B. XIII, v. 230, in cui il poeta attribuisce ai canti (αἰοιδαί) l'epiteto τερψιεπής, composto di conio bacchilideo, secondo Maehler 1982, II, p. 292.

5 Cf. traduzione di questi versi a p. 172.

6 Per la lacuna papiracea Maas propose l'integrazione ἀ[ναξιφόρ]μιγγος, il solo epiteto composto di -φόρμιγξ che potesse essere compatibile con lo schema metrico di questi versi. Cf. Maehler 1982, II, p. 72, il quale richiama a confronto l'*incipit* di Pi. O. II (Ἀναξιφόρμιγγες ὕμνοι) e sottolinea come i composti ἀναξι- siano in Bacchilide degli ἀπαξ εἰρημένα, possibilmente di sua invenzione. Cf. l'aggettivo ἀναξιμόλος, altro epiteto di Urania in B. VI, v. 10.

lire e αὐλοί insieme¹. Al termine dell'accumulazione di termini sonoro-musicali (vv. 7-8), Bacchilide adotta per sé stesso la metafora del "gallo di Urania"², facendo riferimento, secondo Sevieri 2007, p. 158, all'elevarsi del suo canto fino al cielo:

Mediante l'immagine del "gallo di Urania" il poeta designa la propria funzione di "araldo" della gloria del laudando, ispirato dalla Musa che «governa la cetra» (questo il senso specifico dell'epiteto ἀναξιδόρμιγξ, peraltro integrato, che ricorre altrimenti solo nell'*incipit* dell'*Olimpica II* di Pindaro per Terone di Agrigento, del 476 a.C.); la scelta specifica di Urania come Musa di riferimento vuole probabilmente indicare la capacità del canto di "salire fino al cielo" (οὐρανός), là dove regna Zeus (cfr. Esiodo, *Teogonia*, 71).

Dal punto di vista della disposizione lessicale nel verso, la dolcezza e l'intelligibilità umana del canto (ἡδυεπής), e poi il riferimento alla sfera sacrale della Musa Urania (ἀναξιδόρμιγγος Οὐρανίας), anticipano nella sequenza verbale la menzione del gallo-poeta. Questa metafora richiama le *figurae* bacchilidee dell'usignolo-poeta, dell'aquila-poeta e dell'ape-poeta rispettivamente in III, vv. 97-98³, in V, v. 19, e in X, v. 10 (cf. *infra*).

Il gallo, animale di origine orientale importato in Europa in epoca relativamente recente⁴, è noto fin dalle prime attestazioni letterarie per la sua attività canora alle prime luci dell'alba. Come anche la cultura popolare odierna ricorda, esso dà il segno sonoro dell'inizio del giorno, e contemporaneamente della fine della notte⁵. Si ricordi, a questo proposito, la seguente quartina teognidea (Thgn. vv. 861-864):

Οἳ με φίλοι προδιδοῦσι καὶ οὐκ ἐθέλουσί τι δοῦναι
ἀνδρῶν φαινομένων· ἀλλ' ἐγὼ αὐτομάτη
ἐσπερίη τ' ἔξειμι καὶ ὀρθρὴ αὖθις ἔσειμι,
ἦμος ἀλεκτρύνων φθόγγος ἐγειρομένων.

I miei cari mi tradiscono e non vogliono darmi nulla (per la dote)
quando si presentano uomini; ma io di mia iniziativa
esco di sera e all'alba ritorno,
quando v'è il suono dei galli che si svegliano⁶.

Molte favole di Esopo richiamano il gallo con esplicito riferimento al suo suono-grido⁷. Nella favola 16 Hausr. (I, II e III), ad esempio, un gatto accusa con malizia il gallo di disturbare il sonno

1 Cf. p. XLII.

2 L'identità gallo = poeta è chiarita anche dai frammenti fiorentini (PSI XII, 127 8A) che furono integrati nel 1938 (da M. Norsa) al P.Lond. 733. Cf. Norsa in *Ann. Sc. Norm. Pisa* 10, 1941, pp. 155-163, Maehler 1982, II, p. 71, *id.* 2004, pp. 102-103. Per le ipotesi di lettura di questa metafora, proposte prima della pubblicazione dei frammenti fiorentini, cf. Catenacci-Di Marzio 2004, p. 72.

3 Cf. commento a p. 116 sgg.

4 Le testimonianze archeologiche e letterarie suggerirebbero una prima attestazione di questo animale in Asia Minore e in Grecia continentale a partire dal VII-VI secolo a.C. Cf. Keller 1913, p. 132, Geoffrey Arnott 2007, p. 10.

5 Questo ruolo favorì l'inserimento del gallo nella simbologia misterica e dei culti di resurrezione. Per una trattazione di questo argomento, cf. Thompson 1936, pp. 40-41.

6 Per una interpretazione di questa quartina, cf. F. Ferrari 1989, pp. 216-217.

7 Dal punto di vista dell'estetica sonora, quello del gallo è per l'orecchio greco arcaico, e - a prescindere dalla formalizzazione delle lingue moderne - anche per il nostro orecchio, non un *canto* ma un *grido*. Non a caso, il primo ad adottare il verbo ἄδω per il gallo è, prima di Platone (*Smp.* 223c), Aristofane, al v. 100 delle *Vespe*, rappresentate nel 423-422 a.C. Teocrito (XVIII, v. 56) si riferisce quasi certamente al gallo, chiamandolo πρᾶτος αἰοδός, immagine che capovolge la metafora bacchilidea, mentre nell'idillio XXIV, v. 64 si ricorda la fine della notte in concomitanza con il terzo cantare "di uccelli" (ovvero dei galli): ὄρνιχες τρίτον ἄρτι τὸν ἔσχατον ὄρθρον αἶδον. Cf. *Ev. Matt.* 26, 34-35: ἔφη αὐτῷ ὁ Ἰησοῦς· ἀμὴν λέγω σοι τρίς ἐν ταύτῃ τῇ νυκτὶ πρὶν ἀλέκτορα φωνῆσαι τρίς ἀπαρνήσῃ με. Per la presenza del verbo ἄδω nella favola 268 Hausr. (II), vd. *infra*.

degli uomini con il suo grido¹. Il verbo usato, alla forma del participio perfetto (κεκραγώς), è in questo caso κράζω, che esprime sempre suoni sgraziati, come quelli di animali non armoniosi (e.g. le rane, in Ar. *Ra.*, v. 258), o ancora le grida umane (cf., e.g., A. *Pr.*, v. 743, riferito al lamento di Io; S., *Aj.*, v. 1236, riferito in senso spregiativo alle parole di Teucro)². Nella favola 55 Hausr. (I e III) il suono del gallo è espresso con il termine specifico ἀλεκτοροφωνία, che definisce il verso di questo animale non da un punto di vista estetico, ma secondo l'intelligibilità del suo segno sonoro, riconosciuto non come semplice ψόφος, ma come φωνή. Questa "valorizzazione" del suono del gallo è tuttavia relativa al contesto favolistico. Nella finzione letteraria di questo genere, infatti, il termine φωνή può facilmente applicarsi ad animali che agiscono e parlano come esseri umani. Nella favola 268 Hausr. (II), per dare un esempio, non sorprende che la volpe, volendo far scendere dall'albero un gallo, cerchi di convincerlo con una proposta di "collaborazione canora":

(II, 9-11) «ἀγαθὸν ὄρνειον εἶ καὶ χρηστὸν τοῖς ἀνθρώποις. κατὰβηθι δέ, ὅπως ἄσωμεν τὰς νυκτερινὰς ὥδᾶς καὶ συνευφρανθῶμεν ἀμφοτέρωι».

«Sei un uccello buono e utile agli uomini. Scendi giù, perché possiamo intonare i canti notturni ed entrambi possiamo gioire insieme».

La *sopraavvalutazione sonora* del gallo è evidente anche nelle due versioni della favola 84 Hausr. Qui Esopo racconta che un giorno un leone si avvicinò ad un asino per farne la sua preda. Un gallo, che si trovava nella stessa fattoria in cui viveva anche l'asino, cominciò a gridare e ad emettere il suo tipico suono che impaurì il leone, mettendolo in fuga. Nella versione I (*collectio augustana*) questo suono è descritto con il termine ψόφος "rumore", anche se nell'inciso si ricorda, cambiando radice semantica, il detto secondo cui «i leoni sono spaventati dalle φωναί dei galli»:

(I, 3-5) παρὰ δὲ τὸν ψόφον τοῦ ἀλεκτρούνοιο φθεγξαμένου καταπτήξας - φασὶ γὰρ τοὺς λέοντας πτόρεσθαι πρὸς τὰς τῶν ἀλεκτρούνων φωνάς - εἰς φυγὴν ἐτράπη.

Nella versione III (*collectio accursiana*)³, invece, il testo è stato uniformato alla radice φων-, e sul piano linguistico il verso del gallo è espresso unicamente dall'idea di φωνή⁴:

(III, 1-3) λέοντος δὲ ἐπελθόντος τῷ ὄνῳ ὁ ἀλεκτρούων ἐφώνησε. καὶ ὁ μὲν λέων - φασὶ γὰρ τοῦτον τὴν τοῦ ἀλεκτρούνοιο φωνὴν φοβεῖσθαι - ἔφυγεν.

Anche nella *Batrachomyomachia* si fa esplicito riferimento al gallo come simbolo sonoro del mattino⁵. Atena, rivolgendosi al padre Zeus, spiega al v. 177 sgg. i motivi del suo risentimento nei confronti sia dei topi, sia delle rane. Queste ultime, continua la dea, non la lasciarono dormire al suo ritorno dalla guerra, ma al contrario le impedirono di chiudere occhio per tutta la notte fino al "grido del gallo" (*Batr.*, vv. 191-192):

ἐγὼ δ' ἄϋπνος κατεκείμεν·
τὴν κεφαλὴν ἀλγοῦσαν, ἕως ἐβόησεν ἀλέκτωρ.

ma io giacqui a letto insonne;
col mal di testa, finché non gridò il gallo.

1 Cf. anche Aesop. 124 Hausr. (I) e (III), in cui non si fa esplicito riferimento al suono-grido del gallo, ma più genericamente alla sua azione di svegliare gli uomini.

2 Cf. l'uso dello stesso verbo per il verso del gallo in 268 Hausr. (II): ὁ ἀλέκτωρ ... ἐκεκράγει.

3 Per la descrizione delle due *collectiones*, sulle quali si impone l'autorità dell'*augustana*, cf. Hausrath 1957, p. Vsqq.

4 È da sottolineare il medesimo processo di uniformazione fra le due versioni II e III della favola 268 Hausr.

5 Secondo Fusillo 1988, p. 39, l'esplicito riferimento al gallo rappresenta, insieme a molti altri, un elemento "non omerico". Per la datazione bassa di quest'opera (al II-I sec. a.C.), cf. *ibid.* pp. 39-43.

Essendo le datazioni del *Corpus fabularum aesopicarum* e della *Batrachomyomachia* del tutto incerte, possiamo affermare che la prima attestazione letteraria sicura del gallo, nonché il primo segno evidente del riconoscimento della sua funzione sonora nella cultura greca, è rappresentata dai citati versi di Teognide.

Al di là del suo ruolo di "sveglia naturale", il gallo rappresentò per i Greci anche un simbolo del corteggiamento omoerotico e pederastico, come risulta evidente dal confronto con l'iconografia vascolare dei secoli VI-V¹. Per tale motivo, è probabile che il contemporaneo Teognide conoscesse questo animale anche come simbolo erotico. È ad ogni modo significativa l'assenza totale dalla poesia omerica ed esiodea dell'ἄλεκτρυών o ἄλέκτωρ, a tal punto che viene messa in dubbio la sua stessa presenza nella cultura omerica e durante il periodo di composizione dei poemi. Le più antiche testimonianze iconografiche in nostro possesso corroborano questa ipotesi: il gallo è presente in alcuni vasi di produzione corinzia (protocorinzia), databili alla seconda metà del VII sec. a.C.², e compare nell'iconografia monetale soltanto dagli inizi del V secolo, in particolare nelle monete della città asiatica di Dàrdano (Asia Minore) e a Imera di Sicilia³. Prima del VII secolo a.C., dunque, la conoscenza del gallo presso i Greci non sembra essere certa.

La prima testimonianza letteraria, come si è detto, è quella di Teognide, mentre il primo lirico che ricordi il gallo, con riferimento al suo canto, potrebbe essere stato Simonide nel fr. 583 PMG:

ἡμερόφων' ἄλέκτωρ

L'epiteto ἡμερόφωνος – o la *varia lectio* del cod. B ἡμερόφωνος (con il significato del tutto pertinente di *diei nuntius*)⁴ - ci fa certi che fin dalle più antiche testimonianze letterarie, il gallo era ricordato insieme alla sua peculiare caratterizzazione sonora. Dalla fonte (Ath., (om. E) IX, 374d) non ci è possibile, purtroppo, chiarire il contesto originario del frammento simonideo⁵. Tuttavia, Maehler 1982, II, pp. 71-72, ammette la possibilità che Simonide avesse menzionato "un gallo dalla voce amabile" facendo riferimento a sé stesso⁶. Se così fosse, la metafora di Bacchilide sarebbe un'eco letteraria ammiccante al linguaggio dello zio materno. Se invece restiamo ai dati certi in nostro possesso, dobbiamo riconoscere in Bacchilide il probabile πρῶτος εὐρετής di questa *figura*⁷. Come si è detto, dal confronto con altre odi, si evince una sua propensione a questo tipo di

1 Questo ruolo del gallo potrebbe essere stato suggerito dalla sua attività di noto corteggiatore. Cf. A. A., v. 1671 (ἄλέκτωρ ὥστε θηλείας πέλας). Per l'immagine del gallo come dono simbolico di un rapporto omoerotico o pederastico, si veda come esempio l'esterno della *kylix* a figure rosse del pittore Macron (480 a.C. ca.), proveniente da Vulci e in mostra al Louvre (Galerie Campana, salle 39, n.i. G142).

2 Si vedano, come esempli, l'*alabastron* corinzio, risalente al 625-600 a.C. ca. (Galerie Campana, salle 45, n.i. E 491) e la coeva olpe corinzia (Galerie Campana, salle 45, n.i. E 434) al Louvre. Cf. EAA, vol. III, s.v. Galli (Pittore dei), pp. 763-764.

3 Cf. Thompson 1936, pp. 34 (immagine di moneta di Imera), 35, 43-44, in cui lo studioso ricorda che l'*Olimpica* XII di Pindaro, al cui v. 14 è menzionato un gallo, era indirizzata ad Ergotele, cittadino di Imera. Si veda, a questo proposito Catenacci 2013, pp. 586-588.

4 Cf. app. crit. in Page 1983⁴, p. 300, e più recentemente Poltera 2008, pp. 233, 531.

5 L'intero passo in cui viene inserita la citazione del frammento simonideo (Ath. IX, 373a - 374d) è dedicato alla distinzione lessicale fra galli e galline, che al tempo della narrazione dei *Deipnosophisti* sembra essere stata molto diversa da quella antica.

6 Cf. Poltera 2008, pp. 530-531.

7 Sul piano iconografico, invece, l'associazione poeta-gallo sembra essere stata più precoce. Un *kyathos* del Getty Museum (77.AE.102, 78.AE.5) riporta infatti, sulla sua superficie esterna, da un lato un personaggio che la mitra (e non un «copricapo con cresta di gallo» come asseriscono Catenacci-Di Marzio 2004, p. 74), il chitone, i calzari e la βάρβιτος riconducono all'ἄβρότης asiatica ed insieme ad un contesto simposiale (κωμαστήριος συμπότης), dall'altro un bellissimo gallo definito nei più minuziosi dettagli. Il pezzo è stato studiato nei suoi riferimenti culturali, iconografici e letterari da Kurtz-Boardman 1986, 35-70, che hanno anche avanzato l'ipotesi, del tutto verisimile, di identificare questo personaggio con il poeta Anacreonte. Se così fosse, questo vaso datato all'ultimo decennio del VI sec. a.C., potrebbe essere la prima associazione nella cultura greca fra un poeta ed il gallo a noi nota.

metafora: in III, vv. 97-98 egli sovrappone a sé stesso l'immagine dell'usignolo; in V, vv. 19-20 si dice «aquila messaggera di Zeus» (αἰετὸς εὐρυάνακτος ἄγγελος | Ζηνός); in X, v. 10, invece, si attribuisce il titolo di «ape isolana dal suono penetrante» (νασιῶτιν ἐνίκησεν λιγύθογγον μέλισσαν). Fra queste quattro immagini, la sola metafora poeta-aquila, nonostante l'uso dell'apposizione ἄγγελος, sembra essere non incentrata su un valore preminentemente sonoro-canoro dell'animale, bensì sul suo significato *visivo* di leggero e sicuro dominatore dell'aria (vv. 16-30)¹. Confrontando le altre tre metafore, poeta-gallo, poeta-usignolo, e poeta-ape, è facile invece notare che i tre animali usati in senso traslato sono accompagnati da tre diversi epiteti che ne sottolineano, pur nella loro diversità, la medesima funzione di esseri sonori, e più specificatamente canori, con un forte richiamo alla funzione del poeta, intimamente legato alla cifra sonoro-musicale della *performance* epinicia. Si veda la seguente tabella riassuntiva:

III, vv. 97-98 (468 a.C.)	IV, vv. 7-8 (470 a.C.)	X, v. 10 (?) ²
καὶ μελιγλώσσου τις ὑμνήσει χάριν Κηίας ἀηδόνο.	ξ[λακε δ'] ἄδυεπής ἀ[να- ξιφόρ]μιγγος Οὐρ[αν]ίας ἀλέκτωρ	νασιῶτιν ἐκίνησεν λιγύθογγον μέλισσαν,

Come risulta evidente da questo schematico confronto, la dimensione sonora dell'usignolo, del gallo e dell'ape viene legata a diversi aspetti della percezione uditiva. Si richiamano così la *letteraria* "lingua di miele" del primo (μελίγλωσσο), la dolcezza di umane parole del secondo (cf. *supra*) e il penetrante suono tipico della terza (λιγύθογγος). I richiami dell'usignolo e dell'ape sono inoltre intrecciati con il riferimento all'isola di Ceo, patria di Bacchilide (cf. rispettivamente Κηίας e νασιῶτιν). Quella del gallo è, per la sua rarità, la metafora che suscita più interesse. Mentre infatti l'usignolo e le api, sulla scorta delle loro numerose apparizioni che ne hanno fatto veri e propri *topoi* letterari, sono riconosciuti come animali notoriamente legati all'universo del poeta³, il gallo appare invece come un riferimento più complesso e criptico, e necessita di ulteriori spiegazioni. A questo proposito, è utile fare riferimento non soltanto alle fonti letterarie evocate, ma anche alle pitture vascolari anteriori e contemporanee a Bacchilide. Sulla scorta di quanto è stato fin qui ricordato, dalla sua comparsa nella cultura greca (VII sec. a.C.) fino al secolo di Bacchilide, l'ἀλέκτρων / ἀλέκτωρ ha nell'immaginario greco arcaico tre principali funzioni, che esponiamo qui di seguito in ordine di verisimile pertinenza alla metafora dell'*Epinicio* IV: quella erotica, quella agonistica, e quella comunicativa.

In molti vasi il gallo appare come dono d'amore in ambito omoerotico. Ganimede, ad esempio, è rappresentato insieme a questo animale, che Zeus avrebbe offerto in dono al suo giovane amato. Eschilo (*A.*, v. 1671, vd. *supra*, p. 93 n° 1) ricorda, nell'ambito di un paragone con Egisto, il noto atteggiamento di vanità ostentato dal gallo di fronte alla gallina. Questa connotazione erotica (omoerotica o etero-sessuale), sembra poco confacente al contesto bacchilideo, imperniato sulla lode di un vincitore ad una gara sportiva, e non sulla lode erotica di un παῖς. Sarebbe inoltre difficilissimo comprendere, secondo un'ipotetica lettura in chiave erotica, il significato generale della metafora «gallo dolceparola di Urania signora della φόρμιγξ»⁴.

Una nutrita quantità di rappresentazioni su vasi e monete, insieme ad alcune testimonianze

- 1 Il valore visuale di questa metafora è confermata anche dalla contigua associazione fra le vie aeree che si aprono al volo dell'aquila e quelle di cui dispone il poeta (v. 31). Per l'aderenza della metafora dell'aquila alla figura del poeta, e non invece al laudando Ierone, cf. Angeli Bernardini 1977, pp. 125-126.
- 2 La data di composizione dell'*Epinicio* X non è nota. Cf. Maehler 1982, II, p. 180.
- 3 Per l'usignolo, cf. commento a B. *Ep.* III, vv. 94-98, p. 116 sgg. Per le api, cf. p. 47 n° 1. Si ricordi la leggenda, narrata da Pausania (IX, 23, 2), secondo cui delle api cosparsero di miele le labbra di Pindaro.
- 4 Si aggiunga che Bacchilide esplicita la sua condizione di inferiorità rispetto alla stessa Musa Urania in V, vv. 13-14, in cui egli si definisce «glorioso servitore di Urania dalle auree bende» (χρυσάμπυκος Οὐρανίας | κλεινὸς θεράπων). Tale inferiorità del poeta nei confronti della Musa sarebbe impossibile, e al confine con la blasfemia, se spiegata in chiave erotica.

letterarie, ricordano il gallo nella sua peculiare attività di combattente¹. Il primo autore a farne riferimento sembra essere stato Eschilo. Nelle *Eumenidi*, infatti, la dea Atena cerca di ammansire le Erinni (v. 848 sgg.) chiedendo loro di non porre inimicizia fra i cittadini, «come strappando il cuore dei galli» (v. 861: † ἐξελοῦσ' ὥς † καρδίαν ἀλεκτόρων): vi siano pure guerre esterne, chiede la dea, ma non battaglie «fra uccelli della stessa casa» (v. 866):

ἐνοικίου δ' ὄριθος οὐ λέγω μάχην.

Questa espressione continua la metafora, iniziata poco prima, dei galli combattenti, che venivano fatti combattere all'interno della stessa casa per il puro diletto di uno spettacolo domestico². Il contesto agonistico nel quale i Greci collocarono il gallo, che per sua natura cerca di imporsi sugli altri suoi simili, affermando la propria supremazia³, portò ad associare questo animale allo spirito di competizione, e più in particolare alle gare di combattimento o a quelle da corsa. Per la prima disciplina, è interessante fare riferimento a Senofonte e a Claudio Eliano. L'autore del *Simposio* (IV, 9) ricorda con un ironico parallelismo come a chi muove battaglia faccia bene mangiare cipolla, così come alcuni nutrono con aglio i galli da combattimento prima della lotta. Claudio Eliano, invece, attesta in *VH* II, 28 che dopo la vittoria sui Persiani, gli Ateniesi istituirono delle lotte annuali fra galli, da tenersi pubblicamente in teatro, per ricordare l'ammirazione che Temistocle ebbe per due galli che egli vide combattere, non per la gloria o per la patria, bensì più semplicemente per il principio di non essere sconfitti e per non cedere al nemico⁴. Con questa immagine il generale ateniese esortò i suoi uomini alla battaglia. Per la seconda disciplina a cui si collega il senso agonistico del gallo, ovvero la corsa, bisogna ricordare che i Greci vedevano questo animale scorrazzare nel cortile di casa, e che le sue movenze e la sua velocità potevano ricordare l'atteggiamento e i movimenti di un corridore. Questa spiegazione bene si adatta al passo, sebbene interpolato, di Artemidoro, *Onir.* IV, 22, 10, in cui l'autore ricorda, non senza ironia, che il gallo è definito διαυλοδρόμος («che corre avanti e indietro», aggettivo propriamente atletico) perché corre scorrazzando per il cortile.

La funzione comunicativa del gallo sembra essere quella più confacente al contesto della metafora bacchilidea⁵. Come testimonia Teognide (cf. *supra*), per noi la più antica attestazione letteraria del gallo nella cultura greca, l'animale veniva soprattutto ricordato per la sua funzione di annunciatore del mattino. Questo suo ruolo associa un suono, il cosiddetto "canto del gallo", ad un'immagine, quella della luce e del sorgere del sole. Il commediografo Cratino, contemporaneo di Bacchilide, nelle *Stagioni* fece riferimento al gallo persiano – particolare razza di gallo resa celebre anche da Aristofane (*Av.*, vv. 483-485)⁶ - chiamandolo "tutto voce" e ricordando, iperbolicamente, che esso strepita ad ogni ora (fr. 279 K.-A.):

ὥσπερ ὁ Περσικὸς ὥραν πᾶσαν καναχῶν ὀλόφωνος ἀλέκτωρ⁷

1 Per questa caratteristica, cf. Thompson 1936, pp. 34-36.

2 Questa pratica è ricordata anche da Pl. *Lg.* VII, 789b-c.

3 Cf. la parodia in Ar., *Av.*, vv. 483-485. Per la bellicosità del gallo, si veda anche Aesop. 23 Hausr.

4 Pausania (VI, 26, 3) ricorda che a Elis vi era un santuario dedicato ad Atena, la cui statua, forgiata in avorio e oro da Fidìa, portava un elmo con l'effigie di un gallo, poiché i galli sono sempre pronti a combattere o, sempre secondo Pausania, poiché questo uccello era ritenuto sacro ad Atena Ergane.

5 Si deve a Catenacci-Di Marzio 2004, pp. 71-89 l'aver posto l'accento sulla valenza *canora* del gallo, oltre che sul suo noto ruolo di combattente, per l'interpretazione della metafora bacchilidea. Per quanto riguarda il verso del gallo, espresso nella lingua greca dal verbo κοκκύζω, cf., fra gli altri esempî, S. fr. 791 Radt (κοκκυβάας), e Theoc. VII, v. 48 (κοκκίζοντες, riferito metaforicamente a poeti).

6 Questa denominazione potrebbe essere stata la forma comune per designare i galli. In questo caso l'aggettivo *persiano* sarebbe un'indicazione della sua origine asiatica. Cf. Geoffrey Arnott 2007, p. 10.

7 Suda ed Esichio ricordano l'aggettivo ὀλόφωνος come tipico attributo del gallo. Cf. Suid., s.v. Ὀλόφωνος, n° 203, III, p. 520 Adler; Hsch. s.v. Ὀλόφωνος, n° 644, II, p. 754 Latte. Il frammento di Cratino è citato in Ath., IX, 374d, subito dopo Simon. fr. 583 PMG, ed è seguito da una interessante paretimologia offerta dallo stesso autore dei

Ai versi riportati della *Batrachomyomachia*, che ricordano il gallo nella sua funzione di "sveglia mattutina", possono aggiungersi molti altri passi della letteratura antica e tardoantica¹. Una testimonianza interessante della funzione di "araldo solare" del gallo è fornita, in età imperiale, nelle *Etiopiche*, in cui Eliodoro dà una doppia spiegazione al canto mattutino dei galli (I, 18): essi canterebbero «o perché spinti, come si dice, a salutare il dio sole da un istinto fisico che li avverte del suo ritorno fra noi, o perché, a causa del calore e del desiderio di muoversi e di cibarsi, vogliono svegliare ed incitare al lavoro con il loro canto gli uomini che abitano vicino a loro»². La funzione comunicativa del gallo, in origine strettamente legata alla "notizia" del nuovo giorno³, per estensione conferisce a questo animale il valore generico di annunciatore, e in seguito quello metaforico "umano" di araldo, tanto che Aristofane, circa un cinquantennio dopo la morte di Bacchilide, in *Ec.* vv. 30-31 (portate in scena nel 392 a.C.), designa il gallo che canta con il termine κῆρυξ⁴.

L'approfondimento delle tre maggiori connotazioni del gallo nell'antichità apre nuove prospettive esegetiche da applicare alla metafora bacchilidea del "gallo di Urania". Volendo individuare il *tertium comparationis* fra il volatile ed il poeta, possiamo riassumere che la funzione comunicativa è preponderante su quella agonistica, e che quella erotica sia quasi certamente da escludere. Ci sembra infatti improbabile – se non quasi blasfemo – che Bacchilide, in una prospettiva eterosessuale (come in Eschilo, *supra*) si definisca gallo di Urania, e che con ciò sottintenda un'azione di corteggiamento nei suoi confronti. La funzione agonistica, invece, ci riporta al contesto performativo dell'epinicio. Il gallo, come si è detto, è animale da gara, e per tale ragione il suo riferimento in un canto di lode sportiva è del tutto pertinente. Si aggiunga, a sostegno dei citati passi letterari, che l'immagine del gallo compare molto spesso in anfore panatenaiche, rappresentato accanto alla dea della vittoria, Atena⁵. Questo dato iconografico testimonia un'associazione mentale che si consolida sempre di più nel corso dei secoli, secondo la quale il gallo è strettamente legato all'idea di vittoria agonistica⁶, della quale l'animale può essere considerato un simbolico araldo. Si veda, su questo argomento, il commento di Catenacci-Di Marzio 2004, p. 83:

Il motivo del gallo come *nuntius victoriae* può forse giustificare la presenza dei galli sulle anfore panatenaiche, un soggetto comunemente ritenuto "piuttosto inatteso" ed "enigmatico" e di solito inteso come "simbolo dello spirito agonistico...e guerriero". Le anfore panatenaiche che gungono da vasi premio, nella forma tradizionale dal 530 a.C. sino a gran parte del V secolo, presentano su un lato una scena agonistica e sull'altro Atena con scudo e lancia, affiancata da due colonne sormontate ognuna da un gallo; i vasi che, invece, pur avvicinandosi più o meno alle anfore panatenaiche nella forma e nei motivi decorativi, non hanno la funzione di vasi premio, "differiscono spesso dagli schemi normali, omettendo le colonne" e i galli.

Deipnosofisti: il gallo trarrebbe il suo nome dal fatto che con il suo suono butta giù dal letto. Secondo questa fantasiosa ricostruzione, ἀλέκτωρ sarebbe nome composto da *alpha* privativo + λέκτρον (letto). Cf. Cherubina 2001, p. 938 n° 6.

1 Per una trattazione completa del verso del gallo, cf. Thompson 1936, pp. 38-39.

2 Trad. di Bevilacqua 1987, p. 91.

3 Cf. Paus. V, 25, 9: 'Ἡλίου δὲ ἱερὸν φασιν εἶναι τὸν ὄρνιθα [scil. ὁ ἀλεκτρυών] καὶ ἀγγέλλειν ἀνιέναι μέλλοντος τοῦ ἡλίου.

4 Si vedano, per l'associazione fra il gallo ed il suo ruolo di κῆρυξ, soprattutto Herod. *Mim.* IV, v. 12-13 (οἰκίης † τοίχων † | κήρυκα θύω) e *AP* V, 3 (Antip. Thess.), vv. 1-2 (ἀλέκτωρ | κηρύσσων). Vi sono anche casi in cui il gallo viene avvicinato alla funzione della σάλπιγξ, strumento tipicamente usato dagli araldi per richiamare il popolo all'assemblea. Si vedano, a proposito, Demad. *ap.* Ath. III, 99a (fr. XXXI De Falco), in cui il σαλπικτής è definito «gallo pubblico degli Ateniesi», e Luc. *Ocypr.* 114, in cui il gallo annuncia il giorno come per mezzo di una σάλπιγξ (ἀλέκτωρ ἡμέραν ἐσάλπισεν).

5 Cf. *supra*, p. 95 n° 4.

6 In senso traslato, l'immagine del gallo, posto sulla banderuola di case e campanili, e molto spesso accostato alla croce in tutta Europa, potrebbe essere derivato dalla sua simbolica rappresentazione della vittoria di Cristo sulla morte.

Inoltre, sul piano puramente visivo la cresta del gallo, simile ad una corona, può rimandare all'idea di superiorità, di regalità, o di valentia sportiva¹. L'analogia fisica fra la cresta e la corona risulta evidente anche dall'iconografia vascolare: su un vaso in mostra a Monaco (Staatliche Antikensammlungen, n.i. 6009), risalente al 510 a.C., è rappresentata, in contesto omoerotico, la figura di Ganimede, sul capo del quale viene posta una corona. Ai suoi piedi è un gallo, la cui "corona naturale" è ben visibile.

Il valore agonistico del gallo nell'epinicio bacchilideo potrebbe avere il vantaggio di contestualizzare l'intera ode attraverso un simbolo della competizione e della vittoria. Ricordando che il gallo era famoso anche per le sue corse, inoltre, si potrebbe considerare la sua presenza in un'ode per la vittoria nella corsa (con carro) ancora più pertinente. La funzione di gallo da competizione potrebbe inoltre avvicinare l'immagine di Bacchilide a quella di Pindaro, *O.* XII, vv. 13-16a:

υἱὲ Φιλάνορος, ἦτοι καὶ τεῶ κεν
ἐνδομάχας ἄτ' ἀλέκτωρ
συγγόνῳ παρ' ἐστίᾳ
ἀκλεῆς τιμὰ κατεφυλλορόησε ποδῶν,
εἰ μὴ στάσις ἀντιάνειρα
Κνωσίας σ' ἄμερσε πάτρας.

figlio di Filanore, certo anche il tuo onore
- come gallo che combatte in casa
presso il focolare di famiglia -
senza gloria avrebbe perso le foglie dei piedi,
se la discordia che oppone gli uomini
non ti avesse privato della patria Cnosso.

Sia Bacchilide che Pindaro fanno riferimento al gallo una volta sola nelle loro opere a noi pervenute. Si è, forse forzatamente, dedotto che l'uno facesse riferimento all'altro e che, più precisamente, il poeta tebano ricordasse con tono ironico l'immagine del poeta di Ceo². A questo proposito, Catenacci 2013, p. 587 propone la seguente chiave interpretativa:

Il gallo che lotta presso il focolare (παρ' ἐστίᾳ) e perde le foglie, cioè le penne, può forse alludere con tocco ironico e metapoetico al gallo di Urania (Bacchilide, 4, 8 sgg.) che agita fieramente i suoi inni come penne e ambisce al focolare (παρ' ἐστίαν [Bacch. IV, v. 14]) di Ierone?

Posta in questi termini la domanda, alla luce della nostra analisi sulla metafora bacchilidea, la risposta è senz'altro più negativa che positiva. Pur nel rapporto metapoetico e culturale delle due immagini, infatti, la differenza fra Pindaro e Bacchilide risulta evidente dai loro stessi versi: mentre il primo fa riferimento chiaramente ed unicamente alla funzione agonistica del gallo, Bacchilide ne esalta il valore principalmente sonoro. Sebbene per il metaforico "gallo di Urania" non sia da escludere una possibile valenza agonistica, a nostro avviso il poeta vuole soprattutto sottolineare di questo animale la funzione di *diei nuntius*, e più metaforicamente, il suo ruolo comunicativo di κήρυξ della vittoria di Ierone a Pito. Il poeta-gallo, secondo questa interpretazione, tesse l'elogio del suo *laudandus* con parole dolci e intelligibili a orecchio umano (cf. *supra* l'analisi di ἡδυεπής), e sotto l'ispirazione della Musa Urania. La forza sonora del suo canto di lode, che annuncia la vittoria con il carro di Ierone, è paragonabile a quella di un gallo che *grida la notizia* del sorgere del sole. Anche solo considerando il ruolo generale di *nuntius*, e prescindendo dunque dal ruolo più specifico

1 In *Ar. Av.*, vv. 486-487, in un parallelismo fra il gallo ed il re di Persia, si ricorda come l'animale sia l'unico fra gli uccelli «a portare la tiara ritta sul capo» (v. 487). Interessante, ai fini dell'indagine sul valore sonoro del gallo, *Demetr. Eloc.* 160: «anche le comparazioni sono piene di attrattiva, quando, per esempio, si paragona un gallo a un Medo perché questi porta la tiara dritta in testa, oppure al Gran Re perché è color porpora o perché, quando canta il gallo [ὅτι βοήσαντος ἀλεκτυόνοος, *ndr.*], sobbalziamo proprio come se gridasse il Gran Re [ὥσπερ καὶ βασιλέως βοήσαντος, *ndr.*], tutti spaventati». Trad. di Marini 2007, p. 105.

2 Queste considerazioni devono tenere conto dell'incertezza degli studiosi nel datare l'*Olimpica* XII di Pindaro, per la quale si oscilla fra il 470 ed il 466 a.C., laddove invece non si hanno dubbî per l'anno di esecuzione dell'*Epinicio* IV di Bacchilide (470 a.C.). Cf., su questo argomento, Catenacci-Di Marzio 2004, pp. 88-89, e Catenacci 2013, pp. 287-289.

di "araldo solare", l'immagine del gallo di Urania riesce perspicua: il poeta annuncia la notizia della vittoria con la stessa efficacia con cui il grido di un gallo giunge alle orecchie umane. L'associazione mentale, che attraverso il linguaggio figurato riunisce le figure del gallo, del poeta e del κῆρυξ, tutte e tre strettamente legate ad una forma di espressione sonora¹, potrebbe essere il frutto di un arricchimento semantico della più comune connessione fra il poeta epinicio e l'araldo dei giochi panellenici. Nella chiusa dell'*Epinicio* XIII (483 a.C. ca.), ad esempio, Bacchilide stesso associa l'ᾠοιδῆ al ruolo di araldo (vv. 230-231):

τερψιπεεῖς νιν ᾠοιδᾶν
παντὶ καρύξοντι λα[ῶ]ι.

canti dalle piacevoli parole lo [*i.e.* Pitea]
annunceranno a tutto il popolo².

Questa immagine di canti-araldi potrebbe riecheggiare nei versi dell'*Epinicio* IV, eseguito pochi anni più tardi (470 a.C.), trovando nuovo slancio con l'arricchimento della figura del gallo. Come si è detto, questo animale può essere facilmente inserito in un contesto agonistico, e la sua funzione di annunciatore e, più in generale, di comunicatore, bene si sovrappone al *topos* dei canti-araldi, arricchendolo di potenza espressiva e accrescendo la sua pertinenza al contesto epinicio.

Rimanendo entro i confini sicuri del valore comunicativo a cui il gallo è associato, crediamo dunque che sia ragionevole leggere nel "gallo dolceparola di Urania signora della φόρμυξ" una *figura* brillante e di grande effetto, ma che si esaurisce ai vv. 7-8. Ciò che segue, ed in particolare gli ὕμνοι oggetto del verbo ἐπισείω, non costituiscono una continuazione della metafora del gallo, sebbene quest'ultimo sia il soggetto grammaticale sottinteso dello "spargere nuovi canti". Il valore simbolico e letterario della *figura* dei vv. 7-8 consente di intendere il gallo-poeta come soggetto grammaticale anche dei vv. 9-10, senza che il significato letterale (il gallo) prevalga su quello figurato (il poeta). L'immagine metaforica del gallo si chiude al primo segno di interpunzione: il punto in alto al v. 9. Inoltre, con il dativo strumentale (o di maniera) ἐκ[όν]τι νόῳ, si ristabilisce il valore "umano" del soggetto, ovvero quello del poeta³. Pensare, invece, che in questi versi il gallo continui ad essere inteso come il soggetto logico dello "spargere nuovi inni", e dotato di una umana "volontà di cantare" (ἐκ[όν]τι νόῳ), sembra piuttosto improbabile: accordare l'idea di risolutezza d'animo con un animale che non è certo noto per la sua intelligenza, potrebbe far scadere il tono dell'ode nel ridicolo. I vv. 9-10 hanno come soggetto il metaforico "gallo di Urania", ovvero il poeta, e non un semplice gallo. Con la nostra esegesi si accorda la descrizione della metafora bacchilidea da parte di Nünlist 1998, p. 51: «*es handelt sich nicht grundsätzlich um einen Hahn, sondern spezifisch um den "Hahn der Urania" (= Bakchylides)*».

Un ulteriore motivo per cui l'azione descritta al v. 10 andrebbe intesa come azione compiuta logicamente dal poeta Bacchilide, e non dal gallo, è il significato dell'espressione ἐπέσεισεν ὕμνους, metafora che rompe con l'immagine di un gallo. Che l'espressione abbia un senso metaforico è accertato dallo scolio P.Oxy. XXIII 2367 (Pap. M), fr. 5, 4, che Maehler 1982, II, p. 73 integra in questo modo: τὸ δὲ ἐπέσεισεν [ὁ ποιητῆς μ]εταφορικῶς λέγει ἀντὶ τοῦ ἐπισκε[δάσαι⁴. Se le

1 Per lo stretto rapporto fra la sfera sonora e la funzione del κῆρυξ, cf. anche B. XV, v. 40 sgg. In questi versi, il poeta descrive gli araldi che chiamano a raccolta le schiere dei Troiani, per trasmettere loro la proposta degli Achei, rappresentati da Odisseo e Menelao, di trovare un accordo scongiurando la guerra. Al v. 44 tale notizia è espressa attraverso il sintagma αὐδάεις λόγος, che esalta il valore sonoro della comunicazione fatta dagli araldi al popolo, e precedente il discorso diretto di Menelao (v. 50 sgg.). Si veda, su questo passo, il commento di Maehler 1997, pp. 141-142, con un'approfondita analisi sul significato dell'aggettivo αὐδήεις in Pindaro e in Bacchilide.

2 Cf. p. 158.

3 È questo il tono dell'encomio composto da Bacchilide per la stessa vittoria di Ierone (fr. 20C Maehl.). Si veda un breve confronto fra gli elementi in comune con l'*Epinicio* IV (le Muse, la sollecitudine del poeta, il riferimento all'alba come possibile richiamo del gallo) in Catenacci-Di Marzio 2004, pp. 80-81.

4 Differenti le integrazioni di Snell a questo passo. Vd. app. crit. di Maehler 1970, p. 14: ἐπέσεισεν [- ἡ δὲ μ]εταφορᾷ ἀπὸ τῆς φυλλοβολίας.

integrazioni sono corrette, dobbiamo intendere ἐπισείω ("scuoto su", "scuoto contro")¹ = ἐπισκεδάινυμι ("spargo"). Secondo questo significato, il v. 10 dell'*Epinicio* IV si conclude con una immagine, lo "spargere ὕμνοι" da parte del poeta, che non può avere come soggetto un gallo, per quanto metaforico, ma che invece può ricordare la φυλλοβολία, la pratica di lanciare petali di fiori sul festeggiato subito dopo la vittoria². Questa esegesi è stata proposta, alla luce del citato scolio, da Snell, e accettata da Maehler, che pur integrando diversamente dal suo predecessore³, intende la metafora dello "spargere inni" come chiaro riferimento alla *phyllobolia*⁴. Ad ogni modo, è certa l'allusione alla topica metafora del fiore = canto al v. 10, sia che Bacchilide si riferisca alla *phyllobolia* sia che egli faccia un riferimento più generico alla bellezza dei suoi canti.

Alla metafora del "gallo della Musa Urania" segue quella dello "spargere canti come fiori" da parte del poeta. Quest'ultima *figura* confermerebbe l'idea di dover vedere distinte, e non sovrapposte, le immagini del gallo e dello "spargere i fiori". Immaginare che il gallo canti e che poi sparga fiori, o peggio, piume che metaforicamente rappresentino i suoi canti, sembra essere una divertente invenzione da commediografo, poco aderente ai toni solenni dell'*epinicio*. Per le medesime ragioni di πρέπον, non ci troviamo d'accordo con la seguente interpretazione di Catenacci-Di Marzio 2004, p. 86:

All'interno di un enunciato espressamente modellato sulla figura del gallo sembra dunque consona e perspicuo l'uso di ἐπισείω. Il poeta agita i suoi inni, come il gallo canoro e vittorioso agita la cresta e le piume, in un atteggiamento poetico fiero e bellicoso⁵.

A questa lettura si potrebbe contestare che non il gallo-poeta dovrebbe scuotere l'ipotetica "cresta" o "sbattere le ali" in segno di vittoria, bensì, tutt'al più, Ierone di Siracusa. Se invece limitiamo la metafora del gallo ai soli vv. 7-8, una metafora, come abbiamo visto, attenuata da molti riferimenti "umani", che ne impediscono un'interpretazione in senso realistico-zoologico, la seconda e distinta *figura* dello "spargere ὕμνοι" appare come un'apertura ad una nuova prospettiva poetica. Il *trait d'union* fra la prima e la seconda immagine è rappresentato dalla Musa, ispiratrice del gallo-poeta, dea intimamente legata al mondo floreale⁶, e dispensatrice di quei "fiori" con cui il poeta onora e celebra il valore del suo laudando⁷.

1 Questo verbo è stato inteso, con sfumatura ippica, con il senso di "lasciare andare" gli inni come fossero briglie. Per una breve sintesi di questa interpretazione, cf. Catenacci-Di Marzio 2004, pp. 84-85, che ne mettono in evidenza la debolezza.

2 Cf. la scena descritta in B. XI, vv. 17-21.

3 Cf. *supra*, p. 98 con n° 4.

4 Cf. Maehler 1982, II, p. 73, *id.* 2004, p. 104.

5 Mettere in relazione il verbo καταφυλλοροέω dell'*Olimpica* XII (v. 15) di Pindaro con il verbo ἐπισείω di Bacchilide non avvalorava, a nostro avviso, questa ipotesi, come invece sostengono Catenacci-Di Marzio 2004, pp. 86-87. Secondo questi ultimi il verbo adottato dal poeta tebano richiamerebbe l'immagine suggerita dall'ode bacchilidea, «nella quale il gallo/poeta Bacchilide agita gli inni come fossero piume in segno gioioso di trionfo». Se un richiamo metapoetico esiste fra i due verbi, i contesti e le connotazioni con cui l'immagine del gallo è presa in considerazione sono del tutto differenti: in Pindaro il gallo, in sede di similitudine, perde le piume come foglie in un combattimento; in Bacchilide il metaforico gallo di Urania canta e, più avanti, il poeta è detto spargere fiori, metafora dei suoi canti. La prima immagine nobilita un riferimento domestico (la battaglia fra galli) con l'immagine dei fiori sovrapposta a quella delle piume; la seconda crea una connessione con un nuovo campo semantico, quello floreale, da cui attinge una immagine indipendente da quella del gallo.

6 Si vedano anche le rappresentazioni vascolari in cui la Musa presenza ad una scena di esecuzione musicale tenendo un fiore in mano. In particolare, si veda il gruppo vascolare in LIMC, s.v. Mousa, Mousai, nn° 30c, 31b, 32, 33, VI, 1, p. 662, 673-674 (comm.); VI, 2, p. 388 (tav.). La grazia comune alla musica e ai fiori è la caratteristica principale della scena dipinta dal pittore di Andokides sul lato B di un'anfora a figure rosse, risalente al 530-520 a.C. ca., in mostra al Louvre (Collection Canino, G 1). Da notare, che sul lato A dello stesso vaso è dipinto un violento scontro fra soldati. Il pittore potrebbe aver voluto rappresentare due situazioni antipodiche, tipiche della cultura greca.

7 Cf., come passo esemplare della letteratura arcaica, Sapph. fr. 55 V. Il legame con il mondo floreale è molto forte anche nell'immaginario della dea Nike. Si veda, fra i molti esemplari, B. XIII, vv. 59-61, secondo le integrazioni accolte da Maehler 2003, p. 42. Nello stesso *epinicio*, al v. 229, la Musa Clio è definita πανθαλής. Per il valore di

IPERBOLE

L'iperbole è un'esagerazione per eccesso o per difetto. Questa figura retorica può trovarsi anche all'interno di un altro σχῆμα, come ad esempio la similitudine. Aristotele sostiene che «anche le iperboli che hanno buona fama sono metafore», e aggiunge che esse si addicono maggiormente ai giovani e ai momenti di collera¹. Con grande efficacia l'iperbole suscita un senso di straniamento (τὸ ξενικόν)² anche nell'ambito della terminologia sonoro-musicale, dove è possibile non soltanto fare riferimento al valore culturale e culturale dei suoni, ma anche alla loro effettiva gradazione di intensità acustica e di bellezza estetica. Un esempio di ciò può essere di accostare un personaggio ad un suono che naturalmente non potrebbe emettere, per evidenziare la bellezza o la bruttezza della sua voce.

Anacr. fr. 427 PMG = 48 Gentili

μηδ' ὥστε κῦμα πόντιον
λάλαζε, τῇ πολυκρότῃ
σὺν Γαστροδώρῳ καταχύδην
πίνουσα τὴν ἐπίστιον.

non mugghiare come l'onda
marina, con la rumorosa
Gastrodora bevendo
d'un fiato una coppa di vino.

Fonte: Ath. X, 446f – 447a.

Metro: ode in dimetri giambici con dattilo in terza sede al v. 3³.

Altre figure retoriche attive: epiteto, similitudine.

Come in altri suoi frammenti⁴, Anacreonte rivolge battute di scherno al suo uditorio, con riferimenti molto precisi al contesto esecutivo, e dando consigli per uno svolgimento del simposio secondo i canoni della *Trinkkultur* greca. Il modello dominante, in questo ambiente, è l'eleganza ionica (ἄβροσύνη), a cui si ispirano gli insegnamenti etici che Anacreonte propina ai suoi παῖδες nel simposio.

questa associazione metaforica, cf. Maehler 1982, II, p. 292.

1 *Rh.* III, 11, 1413a 21- 1413b 2. Le iperboli sono analizzate anche da Quintiliano e dallo pseudo-Longino. Cf. Guidorizzi-Beta 2000, p. 158.

2 Cf. Arist. *Rh.* III, 1404b.

3 Cf. Gentili-Lomiento 2003, p. 134.

4 Si prendano come esempi i fr. 356a e 356b PMG = fr. 33 Gentili. Cf. p. 19 sgg.

Anacreonte è il primo poeta del tardo arcaismo che abbia raggiunto, nel consapevole dominio dei suoi mezzi stilistici, una nuova espressione artistica attraverso la fusione delle nuove forme dionisiache di vita con l'ideale arcaico della *charis* e dell' ἄβρότης ionica. In questo senso intesa, la sua arte rappresenta nella storia della poesia greca della seconda metà del VI sec. il momento di transizione da forme più rigide a forme più ricche di movimento e rilievo. In essa si scorgono i primi riflessi della nuova esperienza culturale ateniese della giovane tragedia¹.

Nel nostro frammento il poeta mette in rilievo la figura di Gastrodora, quasi certamente una etèra, e i suoni sgraditi che la caratterizzano. Questa fanciulla costituisce un esempio negativo da non seguire, non soltanto per la disarmonia del suo contributo sonoro al simposio, ma anche perché ella contravviene alla norma del "bere sorseggiando", tracannando vino come fanno i Barbari. In Anacr. fr. 356b PMG = 33 Gentili vv. 7-11, con cui è possibile confrontare questi versi, il poeta invita i commensali a godere del simposio centellinando il vino, e intonando καλοὶ ὕμνοι (fr. 356b PMG, vv. 4-5 = 33 Gentili vv. 10-11). A questo modello, proprio della cultura ionica, Anacreonte oppone la maniera scitica: un uso smoderato del vino, da cui derivano sguaiati strepiti e urla come di guerra (πατάγω τε κάλαητῶ, *ibid.* PMG, v. 2 = Gentili, v. 8)². Dalla maniera di consumare vino dei convitati dipende la situazione sonora del simposio, poiché soltanto assumendo lentamente l'alcool, è possibile intonare lucidamente i canti. L'uso barbaro di tracannare, invece, induce ad uno stato di eccitazione e di confusione tale da generare nient'altro che rumore. Nel fr. 427 PMG = 48 Gentili, Anacreonte esorta una misteriosa fanciulla a non bere (cf. v. 4)³ insieme a Gastrodora, ingollando la bevanda "d'un fiato" (cf. καταχύδην) ed emettendo rumori sgradevoli simili a quelli del mare (cf. vv. 1-2). L'eleganza, in contesto simposiale, consta di un insieme di atteggiamenti e di abitudini che interessano diverse aree sensoriali: la miscela del vino richiama il *gusto*; il modo di bere richiede una percezione *gusto-olfattiva* e *uditiva*; le pose da assumere sono *viste* dai commensali; la musica e i suoni che lo accompagnano sono *udite*⁴. Il valore plurisensoriale fa del banchetto un evento estetico-sensoriale completo.

Paragonando i suoni da evitare a quelli del mare, Anacreonte suscita con una similitudine iperbolica il riso del suo pubblico. L'evocazione dell'onda marina e del suo mugghio esagera, infatti, le caratteristiche sonore di chiunque, come forse Gastrodora, dandosi all'uso smoderato della bevanda di Bacco⁵, non sia più in grado di emettere suoni composti, ma emetta invece dei rumori sgradevoli, così come quello delle onde. A prescindere dal suo valore iperbolico, la similitudine mette in evidenza le connotazioni negative che il mare ed il suo suono assumevano nell'immaginario greco. Fra i molti passi che confermano questa idea, vi è Hom. *Il.* XIV, vv. 392-395:

ἐκλύσθη δὲ θάλασσα ποτὶ κλισίας τε νέας τε
'Αργείων· οἱ δὲ ξύνισαν μεγάλῳ ἀλαλητῶ.
οὔτε θαλάσσης κῦμα τόσον βοᾶά ποτὶ χέρσον,
ποντόθεν ὀρνύμενον πνοιῇ Βορέῳ ἀλεγεινῇ·

Il mare si agitò contro le tende e le navi
degli Argivi; e vennero allo scontro con grande strepito di guerra.
Non grida così l'onda del mare verso la spiaggia,

1 Gentili 1958, p. XXIV.

2 Cf. il relativo commento a p. 19 sgg.

3 Il riferimento ad una fanciulla, e non ad un fanciullo, è reso evidente dal participio πίνουσα.

4 Per questi elementi del simposio, cf. Rossi 1988, p. 238.

5 Al verbo ὑποπίνω del fr. 356b PMG = 33 Gentili si contrappone l'espressione καταχύδην πίνειν τὴν ἐπίστιον del fr. 427 PMG = 48 Gentili. Per quanto riguarda il senso del verbo λάσκω, secondo Campbell 1982, p. 318, Anacreone starebbe esortando qui una fanciulla a non "chiacchierare" come le onde del mare. Non è invece chiaro, a causa della frammentarietà del testo papiraceo, il senso dell'espressione μεθύων ἀείσης («ubriaco canterai») in Alc. fr. 58 V., v. 12. Altra analogia fra Anacreonte e Alceo, per quanto concerne le modalità di bere il vino, sussiste fra il v. 20 di Alc. fr. 58 V., e Anacr. fr. 356a PMG = 33 Gentili, vv. 2-3. Tale analogia è sottolineata da Voigt 1971, p. 201. Per alcune proposte esegetiche del fr. 58 V. di Alceo, vd. Liberman 1999, p. 42.

sollevandosi dal profondo sotto il doloroso soffio di Borea;

In questi versi, il grido unito di combattenti greci e troiani genera un rombo che Omero paragona, per iperbole¹, al forte risuonare dell'onda marina sulla costa, quando essa è sospinta dal forte vento Borea. Dall'accostamento fra il suono del mare in tempesta, e l'insieme delle grida di molti guerrieri, si deduce che, dal punto di vista estetico, il primo come il secondo erano considerati dai Greci suoni sgradevoli a udirsi, nonché segno acustico di grande pericolo. Altri passi della poesia arcaica ricordano il suono del mare come temibile e sgradevole rimbombo. Due esempî molto interessanti provengono dai frammenti di Simonide. Nel primo (533 PMG) il mare - o meglio, presumibilmente, l'onda del mare - è detta "rimbombare":

ἐβόμβησεν θαλάσσας

Per considerare il valore del verbo βομβέω, è utile ricordare che Omero lo usa per designare rumori come quello di un elmo (*Il.* XV, v. 530), di un vaso (*Od.* XVIII, v. 397) o di sassi (*id.* VIII, v. 190)². In un altro frammento, Simonide impiega ὀρυμαγδός per il suono del mare agitato (571 PMG)³:

ἴσχει δέ με πορφυρέας ἄλδς ἀμφιταρασσομένας ὀρυμαγδός

Questo termine esprime, in Omero e in Esiodo, l'idea di tumulto, il suono indistinto di una massa di uomini e di animali (*Hom. Il.* XVII, v. 741, *ps.-Hes. Sc.*, v. 401) oppure il suono dell'acqua di fiume (*Hom. Il.* XXI, v. 256)⁴. In tutti questi casi, del mare non si ode un suono gradevole, ma piuttosto un fragore di flutti o un rombo di onde che si infrangono sulla costa⁵.

Alla luce di questi approfondimenti, appare chiaramente il valore iperbolico dell'accostamento fra i suoni sgradevoli che la fanciulla potrebbe produrre e il fragore dell'onda marina. Nella sua esortazione, Anacreonte adotta il verbo λαλάζω, che Chantraine inserisce fra i verbi originariamente onomatopeici che esprimono un rumore non articolato⁶. Esichio (s.v. Λαλάζει, n° 232, II, p. 569 Latte) lo chiosa come sinonimo del verbo βοάω = gridare. Come l'onda marina muggia sgradevolmente, così anche la fanciulla del frammento sa gridare suoni scomposti che mal si addicono all'eleganza ionica del simposio. Il mare, con la sua immensa potenza sonora, è il termine di confronto per una voce umana che, per quanto molesta, non potrebbe mai competere con il

1 All'iperbole secondo cui il frastuono dei combattenti è superiore a quello dell'onda marina (*Hom. Il.* XIV, vv. 392-395), se ne aggiungono altre due. Il frastuono dello scontro è più potente del fragore di un incendio (*ibid.*, vv. 396-397) e del sibilo di un forte vento fra gli alberi (*ibid.*, vv. 398-399).

2 Si veda l'uso dello stesso verbo anche in *Pl. Criti.* 54d, *R.* 564d, *Ar. Pl.*, v. 538, *Theoc.* III, v. 13, *Luc. DMeretr.* 9, 2, *Nonn. D.* I, 301.

3 Nello stesso Simonide usa per il vento il termine φθόγγος, che sembra indicare qualità foniche più evolute di quelle del mare. Nel famoso "lamento di Danae" (543 PMG), neanche il suono del vento (vv. 15-16 οὐδ' ἀνέμου | φθόγγον) riesce a svegliare Perseo, cullato dalla madre, mentre l'acqua lambisce la sua chioma (vv. 12-15). Degani-Burzacchini 2005², p. 327 traducono il sintagma ἀνέμου φθόγγον con «la voce del vento». Cf. *E. IA*, vv. 9-10: φθόγγος ... θαλάσσης, forse con valore enfatico.

4 Anche Dionigi Periegeta 83 adotta questo termine per designare il mugghiare del mare. Per l'analisi di Simon. fr. 571 PMG, si veda anche Poltera 2008, p. 542, che porta a confronto *Hom. Il.* XVI, v. 391: ἐς δ' ἄλλα πορφυρήν μεγάλα στενάχουσι ρέουσαι | κτλ.

5 Cf. Poltera 2008, p. 542. Janni 1997, p. 155 tratteggia le sensazioni che, più in generale, l'idea del mare poteva suscitare negli antichi: un senso di dolcezza e di amenità, o paura e terrore, ma anche un sentimento di diffidenza per la imprevedibilità delle onde. Cf. *Artem. Onir.* III, 16, in cui il mare è definito con l'appellativo di "etèra". Diversa da quella dei Greci era la percezione del mare presso i Latini, in cui le artificiose iperboli tradiscono la maggiore "estraneità" nei confronti del mare, rispetto alla cultura insulare greca (Janni, *ibid.* p. 156-157). Che il suono del mare, con tutte le sue connotazioni, sia diverso da quello, ad esempio, dell'acqua canalizzata nelle campagne, sembra evidente dal confronto con *Hom. Il.* XXI, v. 257 sgg., in cui per l'acqua che scorre è adottato il verbo κελαρύζω. Cf., a questo proposito, *Plu. Quaest. conv.* 747d.

6 Chantraine s.v. Λαλέω, p. 591, par. 7. Cf. Anche Beekes, s.v. Λαλέω, p. 828.

mugghio delle onde. Con questa iperbole Anacreonte insegna alla fanciulla ad evitare atteggiamenti sconvenienti al simposio. Anche l'epiteto πολύκροτος, e lo stesso nome Gastrodora - forse nome parlante che evocherebbe i borborigmi del suo stomaco¹ - richiamano i pericoli rappresentati da una presenza sgradevole sul piano sonoro al simposio: la voce di Gastrodora è da accostare più al rumore rotto delle nacchere che alla dolcezza e alla fluidità dei canti e delle conversazioni mondane².

La sensibilità e l'immaginario condivisi dal poeta e dal suo uditorio rendono possibile il ricorso ad un tessuto retorico di grande vividezza e chiarezza. Il linguaggio figurato di questi versi, che combina un epiteto con una similitudine dal valore iperbolico, è il riflesso non soltanto della grande capacità compositiva di Anacreonte, ma anche della coesione della sua ἐταιρεία sul piano linguistico e retorico - oltre che su quello politico - come ricorda Nannini 1988, p. 8:

Le immagini in questa poesia tendono a ripetersi nel tempo a connotare situazioni simili, secondo le regole di un linguaggio esoterico, volutamente, e talora necessariamente, oscuro per i non iniziati. Si pensi ad esempio all'allegoria («metafora continuata», per gli antichi) della "nave città".

Non è possibile stabilire quanto "nuovo" fosse, per l'uditorio di Anacreonte, l'esagerato accostamento fra una voce umana e il rumore del mare. Tuttavia, l'esempio omerico citato, in cui tale accostamento è applicato non ad una sola voce femminile, ma al rombo di intere schiere di eroi in combattimento, potrebbe suggerire una rielaborazione da parte di Anacreonte della solenne *figura* di Omero. Il pubblico del simposio, cogliendo il rimando epico, apprezzerrebbe la *variatio* del poeta, e la vividezza di un confronto - quello fra una fanciulla e il mare in termini sonori - che in virtù della sua esagerazione riesce pregnante e suscita il riso.

Infine, all'esortazione di Anacreonte, che propone un esempio negativo da evitare, potrebbe contrapporsi, a distanza di qualche secolo, il modello proposto dal poeta comico Alessi (IV sec. a.C.) in fr. 9 K.-A., vv. 8-10:

τοῦθ' ἐσθ', ὁράς, Ἑλληνικὸς
πότος, μετρίοισι χρωμένους ποτηρίοις
λαλεῖν τι καὶ ληρεῖν πρὸς αὐτοὺς ἡδέως·

vedi, questo è bere
alla greca: usando coppe medie
discutere e scambiarsi dolcemente qualche chiacchiera.

METAFORA

Nella sua definizione divenuta paradigmatica, Aristotele (*Po.* 1457b 8-10) conferisce alla metafora un significato più ampio di quello con cui la si intende oggi. Secondo il filosofo greco, infatti, la μεταφορά «è l'imposizione di una parola estranea, o da un genere a specie, o da specie a genere, o da specie a specie o per analogia»³, ma fra queste quattro tipologie, solo le ultime due - e più in particolare l'ultima, quella per analogia - sembrano poter rientrare a pieno titolo nella moderna

1 Secondo altri, il nome Gastrodora evocherebbe la sua voracità. Cf. Lambin 2002, p. 95, n° 12.

2 La stessa Gastrodora potrebbe essere una suonatrice di nacchere (κρόταλα), come le ragazze evocate da Melagro e da Macedonio in *AP* V, 175 (Mel.), v. 8, e V, 271 (Maced.), v. 2.

3 Lanza 2004¹⁷, p. 191, il quale per altro traduce μεταφορά con «traslato», evitando il termine "metafora", dotato oggi di un significato più specifico di quello conferitogli da Aristotele. Per uno studio sulla metafora, con particolare attenzione alle fonti antiche, e per un commento al famoso testo aristotelico, si veda Guidorizzi-Beta 2000, rispettivamente pp. 11-36 e 129-133.

definizione di metafora¹. Secondo Aristotele, «la metafora ha un valore anche teoretico, in quanto allena la mente a cogliere le analogie (...); in qualche modo, la metafora è più vicina alla filosofia»². Le metafore relative al mondo dei suoni e della musica sono, nella lirica greca arcaica, molte e varie, talune semplici talaltre molto complesse. Non è raro che le metafore sonoro-musicali si intreccino, in Pindaro e in Bacchilide, con metafore afferenti ad altre aree semantiche, come quelle del viaggio, per mare o per terra, della guerra (*e.g.* il motivo dell'arco), o dei giochi panellenici (*e.g.* il motivo musico-floreale delle "corone di inni").

Alc. fr. 10 Voigt, vv. 5-7

ἐλάφῳ δὲ, βρόμος ἐν στήθεσι φύει
φόβερὸς, μ]αινόμενον [
] ἀνάταισ' ὦ[

nasce nel petto un grido timoroso
di cervo, delirante...

... con sventure (?)

Fonte: P.Oxy. 1789, fr. 29, 2-7, *et alii*³.

Metro: ionici *a minore*.

Altre figure retoriche attive: enallage.

Il contesto da cui sono tratti questi due versi è, sia per quanto riguarda la tradizione testuale⁴, sia dal punto di vista esegetico, molto complesso. I problemi filologici relativi al frammento, inoltre, sono strettamente correlati con l'interpretazione generale dell'ode, che con molta probabilità appartiene al genere simposiale. Nei primi quattro versi emerge il lamento di una infelice figura femminile, afflitta iperbolicamente "da tutti i mali", che deplora il suo turpe destino, mentre sopraggiunge un incurabile infiacchimento delle membra (vv. 1-4 secondo le integrazioni di Voigt p. 181)⁵:

Ἔμε δείλαν, ἔ]με παῖσ]αν κακοτάτων
πεδέχοισαν, δομον[
]ει μόρος αἰσχ[ρος
ἐπὶ γὰρ πᾶρ]ος <ἀ>νίατον ἰκ<άνει>,

1 Per metafora oggi si intende quel «processo linguistico espressivo, e figura della retorica tradizionale, basato su una similitudine sottintesa, ossia su un rapporto analogico, per cui un vocabolo o una locuzione sono usati per esprimere un concetto diverso da quello che normalmente esprimono» (*Vocabolario Treccani*, s.v. Metafora). Cf. anche Lanza 2004¹⁷, p. 191, n° 4, secondo cui la metafora intesa dai moderni corrisponde al solo quarto tipo di metafora aristotelica, ossia a quello «per analogia».

2 Guidorizzi-Beta 2000, p. 17.

3 Nicosia 1976, pp. 185-190 spiega le dinamiche per cui si sono riuniti più testimoni, ottenendo quello che Voigt presenta nella sua edizione come numero 10. Vd. anche quest'ultima a p. 183.

4 Cf. Nicosia 1976, pp. 185-190-

5 LSJ traducono l'*hapax* πᾶρος (= ion. πῆρος) = «*loss of strength, dotage*» (indebolimento, rimbambimento). Gentili-Catenacci 2007, pp. 195-196 intendono πᾶρος = «*piaga*», riconducendolo al verbo πηρώ = «*mutilare*», e attribuendogli un valore metaforico, di "ferita d'amore". Secondo Michelazzo 2007, p. 141 quest'ode costituirebbe una parodia caricaturale delle pene d'amore, e ciò spiegherebbe il ricorso all'artificio della *persona loquens* femminile da parte di Alceo.

Nell'ode 12 del III libro, Orazio trae ispirazione, quasi certamente, da questi versi non soltanto dal punto di vista letterario, ma anche metrico¹. Da un confronto fra l'ode alcaica e il carme latino emerge anche la presa di distanza, da parte di Orazio, dal modello greco – o dai modelli greci, che potrebbero essersi aggiunti a quello di Alceo² – sia nel carattere, sia nei contenuti. Fra le differenze più notevoli fra i due componimenti vi è il cambio di *persona loquens*: mentre nel carme di Alceo è la stessa figura femminile che lamenta la propria miserevole condizione³, nei versi latini è lo stesso Orazio che si rivolge a Neobule (v. 6). Questa differenza, insieme ad altre, convinsero Giorgio Pasquali (1920, p.103) ad affermare che il carme oraziano «non è imitazione di Alceo se non nell'idea generale e nel principio; tutto il resto è oraziano e romano».

Il confronto con l'ambientazione erotica del carme latino ha indotto buona parte degli studiosi a leggere anche il frammento alcaico in chiave erotica, e ad interpretarlo come esempio di auto-compianto di una donna affranta per motivi amorosi⁴. Una questione aperta, e poco approfondita dalla critica⁵, è la seguente: se nei versi alcaici la tematica è quella amorosa – così come certamente nell'ode oraziana –, quale sarebbe il sentimento che muove la δειλή del primo verso a deplorare sé stessa? La perdita della persona amata o il non aver mai amato? Il desiderio di riconquista o il rimpianto di non aver mai amato? La disperazione di una nuova condizione di solitudine o la paura del deperimento fisico e di una conseguente difficoltà futura nel trovare marito?

La lettura dell'intera ode oraziana può essere, a nostro avviso, illuminante. Orazio, rivolgendosi ad una certa Neobule, ricorda che è proprio delle donne infelici (*miserarum est*) il non «giocare all'amore», il non «lavare gli affanni nel dolce vino» o, ancora, l'«essere terrorizzate temendo le sferzate della lingua dello zio», ovvero del tutore legale (carm. III, 12)⁶:

*Miserarum est neque amori dare ludum
neque dulci mala vino lavere aut ex-
animari metuentis patruae verbera linguae.*

È triste non giocare all'amore né sciogliere nel dolce
vino gli affanni, o svenire atterrite ai colpi
vibrati dalla lingua d'uno zio paterno.

*Tibi qualum Cythereae puer ales,
tibi telas operosaeque Minervae
studium aufert, Neobule, Liparaei nitor Hebri,*

Dal cesto delle lane il figlio alato di Citerea ti distoglie
o Neobule, dalle tele e dall'opera attenta di Minerva
lo splendore di Ebro lipareo,

*simul unctos Tiberinis umeros la-
vit in undis, eques ipso melior Bel-
lerophonte, neque pugno neque segni pede victus,*

quando bagna le lucenti spalle nelle onde tiberine,
cavaliere più abile dello stesso Bellerofonte, e invincibile
nel pugilato o nella corsa,

*catus idem per apertum fugientis
agitato grege cervos iaculari et*

esperto nel trafiggere i cervi in fuga sulla pianura
in trepido branco, e rapido nel cogliere il cinghiale

1 Romano 1991, p. 778 ricorda che Orazio usa il metro ionico soltanto in quest'ode. Per l'importanza della poesia di Alceo in Orazio, che si vanta di aver diffuso a Roma l'opera del poeta di Mitilene, cf. De Martino-Vox, 1996, III, p. 1223 sgg.

2 Cf. Romano *ibid.* per il confronto con altri modelli greci, ma anche per la "romanizzazione" messa a punto da Orazio nella sua ode.

3 Nicosia 1976, p. 193 commenta: «rimane perciò definitivamente acquisita anche per Alceo, così come per altri lirici arcaici, l'esistenza di carmi in cui la *persona loquens* (...), diversa dal poeta, veniva introdotta fin dal primo verso a parlare di sé in forma immediata e diretta, e forse anche esauriva l'intero ambito del carme». Per un confronto con la poesia di Anacreonte, cf. Gentili 1958, pp. 215-217.

4 Cf. Nicosia *ibid.* pp. 198-199. In questo caso, i versi potrebbero essere interpretati come il lamento di un'amante di Alceo, oppure come il lamento di un personaggio tratto dal mito. Alcuni studiosi, infatti, come Page 1955, p. 293, ammettono la possibilità che dietro la *persona loquens* dei versi alcaici si possa celare una figura mitologica femminile.

5 Cf. ad esempio Liberman 1999, p. 27.

6 Per questa figura giuridica, prevista già dalle XII tavole, e per l'immagine della donna romana che si astiene dal vino, cf. Romano 1991, p. 779. Il testo dell'ode oraziana è quello edito da Borzsák 1984, p. 80. La traduzione riportata è di Canali 1991, p. 285.

celeri arto latitantem fruticeto excipere aprum. che si cela nell'intricata boscaglia.

In questi versi Orazio descrive con grande icasticità la vita tediosa di una fanciulla, Neobule, che, sottoposta alla tutela di un cattivo tutore, con angosciosa tristezza rivolge i suoi pensieri, da lontano, a un giovane (Ebro) tratteggiato nitidamente nella sua bellezza, nella sua prestanza fisica e nella sua abilità alla caccia. Il messaggio del poeta latino è chiaro: la giovane che si sottrae, o è sottratta da altri, alle gioie dell'amore, non trova che angoscia e pentimento. La contestualizzazione dell'ode di Alceo, resa possibile dal confronto con il carme oraziano, è essenziale per la comprensione della metafora alcaica dei vv. 5-6. Dai dati certi in nostro possesso, fin dall'inizio dell'ode si evince la presenza di una figura femminile, che lamenta la sua situazione di infelicità (Ἔμε δέϊλαν) e il turpe destino (μόρος αἰσχρὸς) che le è toccato. Come si è accennato, non conosciamo il motivo di questa tristezza, ma sembra che alla sofferenza interiore per amore (per ciò che fu o per quello che non è mai stato), si aggiunga il dolore fisico dovuto all'infiacchimento delle membra - riferimento probabile alla vecchiaia¹ - per il quale non esiste rimedio (ἐπὶ γὰρ πᾶρ, οὐ <ἀ>νίατον ἰκ<άνει>).

Pur tenendo conto dell'adattamento operato da Orazio sui versi alcaici, è ragionevole pensare che anche Alceo tratteggi una figura femminile che soffre per l'assenza, o per la perdita, dell'amore. In questo contesto, quale valore potrebbe avere la metafora del βρόμος ἐλάφω? I problemi filologici ed esegetici dei vv 5-6 sono principalmente tre, e riguardano il genere di ἔλαφος, il significato del verbo φύω ed il rapporto semantico che lega βρόμος a φοβερός. Per quanto riguarda il primo nodo filologico, non è chiaro se nella metafora Alceo faccia allusione ad un cervo maschio o ad un cervo femmina. Il termine ἔλαφος, come è noto, può indicare indistintamente sia il genere maschile sia quello femminile. In questi versi, inoltre, il genitivo ἐλάφω non è accompagnato da alcun articolo che potrebbe dirimere la questione. Il secondo problema è di carattere più grammatico-sintattico: se si mantiene il testo stabilito da Voigt, insieme alla sua punteggiatura, il verbo φύω non può che essere inteso in senso intransitivo ("nascere")². Questo significato, al presente indicativo, è molto raro, trovando riscontro unicamente in due passi omerici (vd. *infra*). Per quanto attiene al terzo problema, è necessario capire quale rapporto semantico vi sia fra il suono βρόμος e l'aggettivo ad esso relativo φοβερός, che potrebbe avere un senso attivo ("che teme", "timoroso") oppure causativo ("che fa paura", "temibile"). Attraverso l'approfondita trattazione di questi problemi è possibile fornire una nuova interpretazione della metafora, e più in generale dell'ode alcaica.

Per sciogliere il dubbio sul genere del termine ἔλαφος, la critica fa soprattutto riferimento ad Aristotele, il quale in *HA* 545a studia le differenze fra la voce del maschio e quella della femmina di diverse specie animali. Egli sostiene che i cervi maschi hanno una voce più grave di quella delle femmine, e che i primi emettono il verso durante la stagione della monta, mentre le seconde quando sono impaurite:

Φθέγγονται δ' οἱ μὲν ἄρρενες [*sc.* ἔλαφοι], ὅταν ἡ ὥρα τῆς ὀχείας ᾗ, αἱ δὲ θήλειαι, ὅταν φοβηθῶσιν.

Aristotele conclude la sua trattazione sulla voce dei cervi registrando che il verso delle femmine è breve (τῆς θηλείας φωνὴ βραχεῖα), mentre quello dei maschi ha una più lunga durata. Partendo da questi dati zoologici, Page 1955, pp. 291-292, prospetta, come ipotesi più verisimile – lo si evince dalla sua traduzione – che la metafora richiami il bramito di un cervo maschio (in ingl. *deer*), il quale lanciando un grido d'amore suscita lo scompiglio (di cui è forse un indizio il participio μᾶλινόμενον) nel cuore timoroso di una eventuale cerva (in ingl. *hind*)³. In questo modo, sostiene lo

1 Un valido confronto può essere fatto con il frammento alcaico 39a V., molto frammentario a causa delle condizioni del papiro che lo tramanda (P.Oxy. 1233, fr. 8), in cui Alceo, rivolgendosi ad un interlocutore, sembra ricordare quanto sia fragile la vita umana, sottomessa al volere di Zeus, e alludere anche ai mali della vecchiaia. Cf. Liberman 1999, pp. 34-35.

2 Si è concordi oggi nel correggere il trådito φύει in φυίει per motivi prosodici. Cf. Gentili-Catenacci 2007, p. 196.

3 Il testo da cui Page partiva, inoltre, era leggermente differente da quello stabilito dalla Voigt, soprattutto per quanto

studioso oxoniense, doveva suonare la voce dell'amante (maschile) alle orecchie dell'io poetico (femminile) di questi versi. Secondo tale interpretazione, il verbo φύω reggerebbe un ipotetico accusativo, di cui si avrebbe traccia nel participio μαινόμενον, e si eviterebbe di ricorrere al senso intransitivo del verbo φύω. Poiché, come si è detto, questo verbo, al presente indicativo, è usato molto raramente in senso intransitivo, secondo Page bisognerebbe intenderlo non come "nascere, spuntare" (cf. Hom. *Il.* VI, v. 149, *Od.* IX, v. 109), ma con il suo più attestato senso di "generare".

Questa interpretazione si fonda però su un elemento assolutamente ipotetico (l'acc. in dipendenza da φύει) mentre l'altra [vd. anche la nostra traduzione, *n.d.a.*] appare attendibile sulla sola base degli elementi certi¹.

In questo contesto, l'interpretazione dell'aggettivo φοβρός è fondamentale. Il suo significato attivo ("che ha paura" = "timoroso") è spiegato dallo scolio al v. 153 dell'*Edipo Re* di Sofocle (*Schol. in S. OT* v. 153, p. 171 Papageorgius = p. 35 Dindorf), che è anche uno dei testimoni di Alc. fr. 10 V., vv. 5-6. Dato per acquisito che il grido βρόμος è associato all'aggettivo φοβρός, e che quest'ultimo vuol dire "timoroso", è possibile apprezzare la bella enallage, secondo cui "grido timoroso di cervo" è espressione rielaborata su "grido di cervo timoroso".

È necessario, a questo punto, conoscere più approfonditamente ciò che il cervo rappresentava nell'immaginario greco, ricordando anche che il linguaggio figurato di questi versi ha come sfondo esecutivo il simposio, e che fa leva su un insieme di conoscenze e di sensazioni condivise dalla φαντασία dell'uditorio: le immagini usate dovevano dunque essere dotate di chiarezza e di immediatezza espressiva, poiché qualità principale che permette ad una εἰκών di funzionare è quella della ἐνάργεια. Indipendentemente dalla scientificità con cui Aristotele tratta il tema, è bene inquadrare il cervo nell'ambito dell'immaginario arcaico, prima di capire perché Alceo evochi il suo suono. L'analisi dei frammenti lirici non può, a nostro avviso, prescindere dal confronto con Omero, non soltanto perché l'*epos* influenza direttamente i poeti, ma anche perché esso costituisce una cassa di risonanza della maniera di pensare e di percepire i fenomeni in tutto il periodo arcaico. In Omero il cervo, di genere sia maschile sia femminile, è visto come animale notoriamente pavido. In molte descrizioni esso è inseguito o divorato da leoni o da altri predatori². Altre volte i cervi sono rappresentati in compagnia di Artemide (in similitudine, Hom. *Od.* VI, v. 104). Nella maggior parte dei casi, il cervo è presente nel linguaggio figurato. Omero richiama la sua velocità, e allo stesso tempo la sua impotenza di fronte ai predatori. Si prenda ad esempio Hom. *Il.* XIII, vv. 99-104:

ὦ πόποι ἦ μέγα θαῦμα τόδ' ὀφθαλμοῖσιν ὀρώμαι,
δεινόν, ὃ οὐ ποτ' ἔγωγε τελευτήσεσθαι ἔφασκον,
Τρῶας ἐφ' ἡμετέρας ἰέναι νέας, οἳ τὸ πάρος περ
φυζακινήσιν ἐλάφοισιν εἰοίκεσαν, αἳ τε καθ' ὕλην
θώων παρδαλίων τε λύκων τ' ἦϊα πέλουται
αὕτως ἡλάσκουσαι ἀνάλκιδες, οὐδ' ἔπι χάρμη·

ohimé grande prodigio vedo coi miei occhi
terribile, che mai avrei creduto si compisse
Troiani giungere alle nostre navi, loro che prima
assomigliavano a cerva pronte alla fuga, che nella foresta
sono pasto per sciacalli, pantere e lupi,
che errano così, deboli, senza spinta al combattimento.

In questo caso, le cerva sono simbolo di codardia, di viltà, e di inettitudine. Chiedersi se il cervo dei versi di Alceo sia maschio o femmina è, a nostro avviso, un problema ozioso. Aristotele tratta la

riguarda il trádito φόβερος, per il quale accettava la correzione (per motivi sticometrici) di Lobel in φοβέροις, che veniva ad essere accordato con στήθεσι. Per la divisione sticometrica di questi versi, cf. Gentili-Catenacci *ibid.*, p. 195, che, fra l'altro, accettano nel testo φοβέροις.

1 Nicosia 1976, p. 192, il quale nella stessa pagina adduce tutti gli elementi che farebbero propendere per l'interpretazione di un bramito di *cerva* e non di *cervo*.

2 Cf. Hom. *Il.* III, v. 24 (in similitudine, divorato dal leone), XI, v. 475 (in similitudine, inseguito e divorato prima da sciacalli, poi da un leone), XV, v. 271 (in simil., inseguito da cani e contadini), *Od.* VI, v. 133 (in similitudine, assalite da un leone montano), X, v. 158 sgg. (ucciso, e poi, mangiato da Ulisse e i suoi compagni nell'isola di Circe), XIII, v. 436 (pelle della "cerva veloce" che Atena getta addosso a Ulisse, trasformandolo in vecchio).

distinzione del verso maschile da quello femminile in un contesto scientifico, con la precisione che esigono le descrizioni naturalistiche. I versi di Alceo, invece, richiamano l'immagine ed il verso del cervo, destando l'occhio e l'orecchio mentale dell'uditorio, attraverso una metafora, in cui non occorre (ma anzi osta) la precisione di un trattato di zoologia. Quello a cui allude l'infelice donna della *persona loquens* è l'immagine che nel periodo arcaico si aveva dell' ἔλαφος, animale debole, indifeso, timoroso¹, così come, *mutatis mutandis*, lo ritrae Orazio nell'ultima strofa dell'ode III, 12. Nella nostra traduzione il termine "cervo" sta ad indicare l'animale cervo, a prescindere da ogni distinzione di genere². Il riferimento a Omero è illuminante anche per quanto riguarda la traduzione del verbo φύω: nonostante il suo impiego in senso intransitivo sia raro, tuttavia le due occorrenze omeriche di φύω al presente indicativo (cf. Hom. *Il.* VI, v. 149, *Od.* IX, v. 109)³ con il significato "spuntare, nascere", detto in particolare di specie vegetali, sembrano sufficienti per poter accogliere la proposta esegetica di "φύω = nascere" come quella più probabile. Se, come proposto, si intende la metafora di Alceo in senso generico, e non strettamente zoologico, il cervo appare dunque come animale simbolo di debolezza e di timorosità. Questa consapevolezza potrebbe anche far intendere l'ambiguità che nella lingua greca risiede nell'aggettivo δειλός, usato dal personaggio femminile all'inizio dell'ode alcaica per compiangere sé stessa con il senso di "infelice" (ἔμε δείλαν = cf. *Miserarum est* oraziano), ma che in greco può voler dire anche "timido", "timoroso" come un cervo. Questa spiegazione di carattere culturale si sovrappone a quella, di ordine più prettamente semantico, offerta dallo scolio all'*Edipo Re*, che ricorda il valore attivo di φοβρός = "che ha paura", "timoroso" (e non causativo "terribile") in questo contesto. Ancora in Omero "avere cuore di cervo" vale "essere codardo, timoroso". Con questi infamanti epiteti Achille accusa Agamennone di codardia (*Il.* I, v. 225):

οἶνοβαρές, κινὸς ὄμματ' ἔχων, κραδίην δ' ἐλάφοιο,

ubriaco, che hai sguardo di cane, cuore di cervo,

In questa ricostruzione "culturale" della metafora usata da Alceo, bisogna rilevare l'importanza che vi assume il grido βρόμος. Questo termine è associato nella letteratura arcaica a diverse sensazioni sonore: il crepitare del fuoco (Hom. *Il.*, XIV, v. 396), il fragore del fulmine (Pi. *O.* II, v. 25), il rombo di un uragano (A. *Th.*, v. 213), lo scalpito minaccioso di zoccoli equini (*ibid.* v. 476), ma anche il gioioso suono di flauti (*h. Merc.*, v. 452). L'elemento comune a tutte queste fonti sonore è la forza di risonanza, caratteristica anche del verso dei cervi. In un altro passo dello stesso Alceo, il corradicale verbo βρέμω esprime la risonanza dell'"eco divina" di un sacro grido femminile (fr. 130b V., vv. 18-20)⁴. Essendo, dunque, il βρόμος termine generico e non specificatamente correlato con il cervo, preferiamo tradurre con "grido" anziché con "bramito", evitando la connotazione in senso "maschile" di questo suono: nella lingua italiana, infatti, "bramire" e "bramito" designano soprattutto il verso che il cervo maschio emette nella "stagione degli amori" per attirare l'attenzione della cerva femmina.

Si ricordi, infine, il contesto dell'ode arcaica: fin dall'*incipit* la *persona loquens* è una donna che

1 Il simile νεβρός (cerbiatto), invece, sembra essere visto dalla cultura arcaica e classica come animale elegante e affabile. Cf. B. XIII, vv. 87-90 (metafora di una fanciulla che canta e danza) ed E. *Ba.*, v. 866 sgg. (in un paragone con il coro danzante nelle veglie orgiastiche in onore di Bacco e Cibele).

2 Diversamente, altri studiosi pongono l'accento sul genere maschile (Page, vd. *supra*, ma anche Fränkel 1928, pp. 272-273), o femminile del termine ἔλαφος. Su quest'ultima, si vedano Gallavotti 1957², vol. II, p. 142, che traduce: «un atterrito belato di cerbiatta sorge nel petto», e Liberman 1999, p. 28: «le grondement apeuré de la biche s'élève dans mon cœur». Gentili-Catenacci 2007, p. 196 considerano le diverse soluzioni interpretative, a seconda che si intenda ἔλαφος in senso maschile o femminile.

3 A questi si aggiunga Pi. *O.* IV, v. 25a e, in prosa, Hdt. VIII, 138.

4 Vd. pp. 28-29.

soffre per amore¹ – forse per non aver voluto, o per non aver potuto, conoscere l'amore, come suggerirebbe il confronto con l'ode oraziana. La sua sofferenza è bene espressa, al v. 1, anche dal ritmo lamentoso e drammatico degli ionici con le dieresi dopo ciascun *metron*². Ella richiama con due termini in posizione enfatica la sua condizione di donna infelice: δείλαν e παδέχοισαν. È possibile che insieme alla tristezza per un così turpe destino (cf. v. 3: ξει μόνος αἰσχ[ρος]) ella paventi le sofferenze fisiche dovute al suo dolore interiore, e insieme l'infiacchimento incurabile delle membra (v. 3) nella vecchiaia³. In reazione a questo sconforto fisico e morale nasce dunque un metaforico "grido nel petto" come quello del cervo, animale per eccellenza debole, senza difese e timoroso (cf. *supra*). L'ode, forse, continuava con una descrizione di delirio (v. 6: μῆλινόμενον) e con il ricordo, o la predizione, di altre sventure (v. 7)⁴. Un delirio di questo genere, cantato da una donna per la lontananza dall'oggetto amato, con l'evocazione di dolori fisici e di sensazioni sonore, è quello più famoso di Saffo (fr. 31 V.), dove si ritrova un corradicale del termine βρόμος (v. 11-12: ἐπιβρό-μεισι δ' ἄκουαι), secondo la correzione di Bergk⁵.

Alc. fr. 359 Voigt

Πέτρας καὶ πολίας θαλάσ-
σας τέκνον ...

... ἐκ δὲ παί-
δων χαύνως φρένας, ἃ θαλασσία χέλυσ⁶.

Prole della roccia e del bianco
mare ...

dei fanciulli
rendi gonfio il cuore, carapace marino.

Fonte: Ath. III, 85f(cod. A).

Metro: fra i versi completi, gliconeo (v. 1) e trimetro gliconico acataletto (ultimo verso)⁷.

1 Efestione (XII, 2, p. 38 Consbr.) riporta il primo verso del fr. 10 V., ricordando che esso è il verso iniziale del carne.

2 Cf. Gentili-Catenacci *ibid.*, p. 195.

3 Cf. commento a Sapph. fr. 58 V., v. 12, p. 57 sgg.

4 Forse l'insieme di questi elementi Liberman 1999, p. 27 si chiede se non si debba pensare al lamento di un'eroina, come Cassandra.

5 Cf. Voigt 1971, p. 60

6 Πολίας è correzione di Hoffman per il trádito πόλιας (cod. A).

7 Per quest'ultimo, attestato in Alc. fr. 355 V., cf. lo schema in Gentili-Lomiento 2003, p. 163. Cf. l'analisi in De Martino-Vox 1996, III, p. 1277, secondo cui, in Alc. fr. 359 V., si avrebbe un gliconeo al v. 1 e un gliconeo +

Questi versi costituiscono l'*incipit* e l'*explicit* di un'ode alcaica simposiale. La traduzione qui proposta segue il testo stabilito da Voigt 1971, p. 323, con la sola eccezione di χάνως (correzione di Lobel)¹, in luogo del tràdito χάνοις (cod. A.), che Voigt corregge in χάνως². I problemi testuali legati a questo frammento sono molti, e sull'interpretazione generale del carme la critica non è del tutto unanime. È necessario, a nostro avviso, partire dal contesto in cui Ateneo riporta il frammento. Nel terzo libro dei *Deipnosophisti*, si ricordano, in contesto gastronomico, le molte specie di molluschi commestibili (Ath. III, 85c). In questo contesto, grande importanza si accorda ai nomi ed alle peculiarità dei molluschi evocati. In III, 85e, poco prima della citazione del nostro frammento, si evoca la τελλίνη (tellina), la cui carne è molto dolce e che i Romani chiamavano *mitulus*³. Si aggiunge che Aristofane di Bisanzio (Ἀριστοφάνης ὁ γραμματικός), nella sua opera "*Sulla spiacevole notizia*" (Περὶ τῆς ἀχρυσμένης σκυτάλης)⁴, ritiene le λεπάδες (patelle) simili alle cosiddette τελλίνας⁵. Non è ozioso, a questo punto della trattazione, specificare che fra le patelle e le telline, nell'antichità come oggi, vi è una forte somiglianza nel gusto della carne (si ricordi il contesto gastronomico di Ateneo), ma anche una sensibile differenza nella forma della loro conchiglia, in quanto la patella è un mollusco monovalva, commestibile, tipico del Mar Mediterraneo, dalla conchiglia conica e ovale, e che aderisce agli scogli, mentre la tellina è un mollusco bivalve, commestibile, tipico del Mar Mediterraneo, dalla conchiglia oblunga, e che vive infossata nella sabbia⁶.

Il testo di Ateneo prosegue (III, 85f) con il riferimento a Callia di Mitilene, il quale nella sua opera *Sulla patella in Alceo* (περὶ τῆς παρ' Ἀλκαίῳ λεπάδος) attribuisce al poeta lesbio l'ode della quale riporta l'inizio e la fine. L'ultimo verso, in particolare, è citato da Ateneo come di seguito:

ἐκ δὲ παίδων χάνοις φρένας ἅ θαλασσία λεπάς⁷.

Alla citazione segue una nota molto importante:

ὁ δ' Ἀριστοφάνης γράφει ἀντὶ τοῦ λεπὰς χέλυσ, καὶ φησιν οὐκ εἶναι Δικαίᾳρχον ἐκδεξάμενον λέγειν τὰς λεπάδας· τὰ παιδάρια δὲ ἡνίκ' ἂν εἰς τὸ στόμα λάβωσιν, αὐλεῖν ἐν ταύταις καὶ παίζειν, καθάπερ καὶ παρ' ὑμῖν τὰ σπερμολόγα τῶν παιδαρίων ταῖς καλουμέναις τελλίνας, ὥς καὶ Σώπατρός φησιν ὁ φλυακογράφος ἐν τῷ ἐπιγραφομένῳ δράματι Εὐβουλοθεομβρότῳ·

ἀλλ' ἴσχε· τελλίνης γὰρ ἐξαίφνης μέ τις
ἀκοὰς μελωδὸς ἦχος εἰς ἐμὰς ἔβη⁸

Aristofane scrive χέλυσ invece di λεπάς⁹, e dice che Dicearco parla delle λεπάδες interpretando non

digiambo al v. 4.

- 1 La forma -ως per la seconda persona singolare del verbo χανύω è, nel dialetto eolico, una forma accettata per analogia con le forme in -αω e in -εω. Si vedano a riguardo Gallavotti 1962, pp. 154-155, e Gentili-Catenacci 2007, pp. 400-401. Nella nostra traduzione intendiamo, con Gallavotti *ibid.*, p. 114, la tmesi del verbo ἐκχανύω "rendere gonfio, rendere vano, far inorgogliare".
- 2 Anche Liberman 1999, p. 159 adotta l'emendamento χάνως, intendendolo – non v'è dubbio dalla traduzione – come seconda persona singolare del presente di ἐκχανύω, con relativa tmesi.
- 3 Secondo Canfora 2001, vol. I, p. 237, non è chiaro a quale mollusco si debba far corrispondere la τελλίνη = *mitulus*.
- 4 Quest'opera consisterebbe in un commento ad un'espressione di Archiloco. Vd. fr. 185 W.², v. 2.
- 5 Il termine τελλίνη potrebbe essere di origine sicula (Wilamowitz 1900, p. 74).
- 6 Cf. *Enciclopedia Treccani*, s.v. Fra le fonti antiche, invece, la descrizione più dettagliata dei testacidi (τὰ ὀστρακόδερμα), divisi in μονόθυρα (monovalvi) e δίθυρα (bivalvi), è in Arist. *PA* 679b. Anche Eliano (*NA* VI, 55, 5-6) ricorda che le λεπάδες si trovano attaccate agli scogli.
- 7 δὲ παίδων è correzione di Ahrens, in luogo del tràdito λεπάδων (o di ἐκλεπάδιον: cod. A.).
- 8 Sopatro (IV-III sec. a.C.), fr. 7 Kassel-Austin, vol. I, p. 275.
- 9 Non potendo stabilire se il verbo γράφειν, in questo caso, sia da tradursi "emendare" o "accogliere" (*i.e.*

bene¹; i ragazzini, quando le portano alla bocca, le suonano a mo' di αὐλός e si divertono, proprio come anche da noi fanno quei birbanti di fanciulli con le cosiddette telline, secondo quanto dice anche Sopatro, l'autore di tragedie burlesche, nel dramma dal titolo *Eubulouomodios*:

ma fermati: infatti d'un tratto una qualche
eco armoniosa di tellina è giunta alle mie orecchie.

L'intero passo getta luce su due dati molto importanti: la correzione di Aristofane (χέλυσ per λεπάς) ed il legame esistente fra i bambini, i suoni, le patelle e le telline. L'affermazione secondo cui Aristofane di Bisanzio facesse terminare l'ode con la menzione del carapace (χέλυσ) invece che della patella (λεπάς), è all'origine della correzione degli editori moderni del frammento di Alceo². Sebbene il testo di Ateneo non sia del tutto perspicuo, possiamo tuttavia trarne elementi sicuri, e speculare su quelli incerti. I dati incontrovertibili che è possibile desumere dal testo sono due: Callia di Mitilene, di cui sappiamo solo che commentò Saffo e Alceo (Str. XIII, 2, 4), riporta il testo di Alceo terminante con il termine λεπάς; Aristofane di Bisanzio (III-II sec. a.C.), famoso per la sua edizione agli ἐννέα λυρικοί, editò lo stesso testo, ma sostituendo λεπάς con χέλυσ. A queste uniche certezze si aggiungono le molte incognite, che impediscono una piena e profonda comprensione dell'ode. Infatti, Dicearco di Messina (IV-III sec. a.C.)³, di scuola aristotelica, autore di un'opera su Alceo⁴, conobbe questi versi, ma non è possibile dire se egli leggesse λεπάς, e per questa divergenza testuale fosse contestato dal più tardo Aristofane, o se invece, pur leggendo χέλυσ, discordasse dal filologo alessandrino per motivi legati unicamente all'esegesi. In questo secondo caso, si può immaginare che la frase «i ragazzini, quando le portano alla bocca, le suonano a mo' di αὐλός e si divertono» sia da attribuire a Dicearco, il quale leggerebbe χέλυσ come metafora per λεπάς, intendendo come *tertium comparationis* la capacità di entrambi di emettere un suono. A questo punto, però, bisognerebbe chiedersi quale differente interpretazione Aristofane desse alla χέλυσ⁵. Se la medesima frase «i ragazzini (...) si divertono» è invece attribuita ad Aristofane, che sosterebbe l'accostamento di χέλυσ e λεπάς in senso strumentale, spiegando che anche le patelle possono suonare, come dimostrano i bambini e come ricordano i versi di Sopatro, bisogna allora spiegare come Dicearco, diversamente da Aristofane, spiegasse l'associazione χέλυσ-λεπάς (o, meglio, secondo il testo, l'associazione χέλυσ-λεπάδες). Non è da escludere che la distanza esegetica fra Dicearco e Aristofane riguardasse la categoria strumentale nella quale collocare la λεπάς, se fra gli strumenti a fiato (Aristofane) o fra quelli a percussione (Dicearco, che avrebbe visto nelle λεπάδες un loro uso a guisa di nacchere)⁶. Infine, non è chiaro quale posizione nella tradizione occupi,

"accogliere" una *varia lectio*), preferiamo tradurre con il più generico "scrivere". Cf. Neri 1996, pp. 34-37.

- 1 È possibile interpretare diversamente l'espressione οὐκ εὖ Δικαίᾳρχον ἐκδεξάμενον λέγειν: «accettando a torto, dice» (*scil.* «accettando a torto, dice λεπάδες»). È in realtà difficile capire cosa veramente sostenesse Dicearco, e quale distanza vi fosse fra la sua posizione e quella di Aristofane, il quale, in ogni caso, palesa una divergenza esegetica dal quella dello studioso di scuola aristotelica. Cf. Liberman 1999, p. 244. Si veda anche Porro 1994, pp. 7-88, la quale, trascurando il punto in alto dopo λεπάδας, attribuisce a Dicearco l'aneddoto dei bambini che si trastullano suonando dentro alle conchiglie. Questa interpretazione, proposta da Wilamowitz 1900, p. 75, è stata accolta anche da West 1990, p. 6.
- 2 L'oscillazione testuale fra λεπάς e χέλυσ, fin dall'antichità, è motivata anche dal fatto che i termini sono equivalenti dal punto di vista metrico.
- 3 Cf. Wehrli, pp. 13 (fonti antiche), 43-44 (commento).
- 4 Cf. Wehrli, pp. 33-34.
- 5 Cf. West 1990, p. 6, Liberman 1999, p. 244. cf. anche Douglas Olson 2006, vol. I, p. 473. È più facile attribuire la frase «come anche da noi fanno quei birbanti di fanciulli con le cosiddette telline» e la citazione di Sopatro all'io narrante dei *Deipnosophisti*. Cf. a questo proposito Porro *ibid.*, p. 9. Secondo Wilamowitz, *ibid.* p. 75, invece, tale frase andrebbe attribuita ad Aristofane, ma eluciderebbe l'interpretazione di Dicearco.
- 6 Per questa interpretazione, cf. Canfora 2001, vol. I, pp. 237-238. Neri 1996, pp. 50-51, propone una tesi alternativa: Dicearco avrebbe non soltanto letto λεπάς, ma anche interpretato male λεπάδες, intese nella loro funzione di κρέμβαλα (nacchere).

cronologicamente, il testo di Callia, nonostante Wilamowitz 1900, p. 75 lo collochi con certezza dopo Dicearco e Aristofane¹.

Secondo quanto fin qui analizzato, appare chiaro che la *querelle* nata fin dall'antichità attorno a questo frammento - sia essa stata di natura testuale o esegetica -, ne rivela un elemento indiscutibile: il senso di un'ambiguità di fondo. La doppiezza semantica potrebbe essere all'origine delle varie tradizioni testuali ed esegetiche. Se ricollochiamo il frammento nel suo contesto, il simposio, in cui l'ambiguità è la cifra stilistica di testi politici, erotici, spesso carichi di *verve* ironica, possiamo proporre come utile chiave di lettura il valore metaforico. Il principio della metafora sembra infatti estendersi all'intera ode, che si presenta dunque nella forma di un'allegoria². L'insieme delle scelte lessicali, sia all'inizio sia alla fine del componimento, fanno intendere, infatti, un riferimento allegorico ad un elemento della sfera marina, a cui ci si rivolge, apostrofandolo con epiteti, alla seconda persona singolare. È necessario richiamare, oltre alle caratteristiche retoriche dell'ode, anche il suo contesto esecutivo, ovvero il simposio, evento plurisensoriale. Le discussioni politiche, i canti religiosi, i lazzi, la compagnia delle flautiste e il rito del vino, infatti, costituivano l'insieme delle attività simposiali, a cui non poteva mancare un elemento centrale: il cibo. La varietà e la qualità delle pietanze garantivano il piacere gastronomico dei convitati. La presenza di leccornie era complementare a quella di un buon vino. In questo quadro, che lo stesso Ateneo richiama prima di citare il frammento alcaico, possiamo immaginare che le *λεπάδες* fossero portate al cospetto dei convitati, servite su un bel piatto e pronte per essere gustate. Una scena simile potrebbe aver offerto al poeta la possibilità di intonare *in onore* di questo mollusco, con grande effetto ironico sui *συνπότεαι*, i versi in questione. Questa ipotesi è in pieno accordo con la chiave interpretativa con cui Wilamowitz (pp. 75-76) aprì nuove prospettive esegetiche sul frammento. Secondo l'illustre filologo tedesco, quest'ode sarebbe in realtà un *γρίφος*, un indovinello che il poeta avrebbe sottoposto ai convitati, animando il simposio e suscitando il piacere di trovarne la soluzione. La figlia della roccia e del bianco mare sarebbe, soluzione all'indovinello, la *λεπάς*.

Questa interpretazione è sembrata molto utile per sciogliere uno dei principali nodi esegetici evocati: Aristofane preferirebbe *χέλυσ* a *λεπάς* poiché, non comparendo mai la soluzione in un indovinello³, sarebbe impensabile che proprio alla fine dell'enigma Alceo ne desse la soluzione (*λεπάς*)⁴. Il termine *χέλυσ*, invece, non soltanto manterrebbe celata la soluzione - lasciando gli ascoltatori nel dubbio fino alla fine -, ma darebbe anche un nobile e arguto *indizio*, suggerendo il valore strumentale della *λεπάς* attraverso l'apostrofe "carapace marino" (*ὁ θαλασσία χέλυσ*)⁵. Secondo questa interpretazione, *χέλυσ* sarebbe un illuminante suggerimento per *λεπάς* in quanto entrambi possono generare dei suoni. L'elemento del carapace costituirebbe così l'ultimo degli indizi dati per la soluzione del ritornello, e di cui possederemmo soltanto l'iniziale "prole della roccia e del bianco mare", e l'ambigua espressione *ἐκ δὲ παίδων χαύνως φρένας*. Trovandosi alla fine del *γρίφος*, si è supposto che il termine *χέλυσ* rappresenti il punto *climatico* di una serie verbale con cui il poeta suggerirebbe la soluzione accennando al misterioso oggetto con associazioni sempre più argute. Per una serie ragioni, che ci riserviamo di trattare in altra sede, preferiamo

1 Per questo problema, cf. Porro 1994, pp. 10-11. Neri 1996, pp. 29-34 ritiene più plausibile una datazione alta di Callia, al V secolo a.C. Si avrebbe, secondo questa tesi, la seguente sequenza cronologica: Callia di Mitilene, Dicearco di Messina, Aristofane di Bisanzio.

2 L'inserimento di questo fr. nella sezione METAFORA, invece che in quella della ALLEGORIA, è dovuto al fatto che la figura retorica sonora, in questo caso, è una metafora, mentre l'allegoria ha carattere, tutt'al più, ittico-malacologico.

3 Cf. Liberman 1999, pp. 243-244.

4 La teoria del *γρίφος* risale a Wilamowitz 1900, p. 75. Secondo West 1990, p. 6 questi versi devono ritenersi appartenenti ad un indovinello, anche se non sappiamo quale fosse la soluzione per esso prospettata da Aristofane. Tale soluzione, secondo lo studioso oxoniense, si sarebbe ad ogni modo contrapposta a quella della *λεπάς*, proposta da Dicearco.

5 Si ricordi che la *χέλυσ* con cui Hermes costruì la prima *λύρα* proveniva da una tartaruga montana, e non marina. Cf. *h.Merc.*, vv. 33 (*χέλυσ ὄρεσι ζώουσα*) e 42 (*ὄρεσκόιοι χελώνης*).

leggere questi versi non come un γῤῖφος¹, ma come un'arguta e complessa apostrofe metaforica rivolta alla λεπάς, che con tutta verosimiglianza sarebbe *comparsa* nel simposio su una delle portate per i convitati, insieme ad altre varietà di frutti di mare². L'interpretazione della "apostrofe metaforica" e quella del γῤῖφος, ai fini dell'analisi retorico-stilistica, non comportano sostanziali differenze, in quanto anche l'indovinello usa, secondo Aristotele, lo stesso principio usato dalla metafora, di collegare elementi impossibili parlando di cose reali³.

Si considerino ora le connotazioni del termine λεπάς, ed in particolare il suo valore *sonoro*, confermato anche dalla citazione di Sopatro (cf. *supra*). Per quanto è possibile evincere da poco più di due versi, il riferimento all'aspetto sonoro di questo mollusco è presente soltanto alla fine dell'ode alcaica: agli ascoltatori della metafora (o del γῤῖφος) Alceo dapprima proporrebbe una visualizzazione della λεπάς, e in seguito, attraverso l'evocazione del carapace, farebbe allusione alle potenzialità sonore della sua conchiglia, strettamente legata ad un contesto ludico infantile. Spiegare come i bambini avrebbero potuto trarre un suono da una conchiglia monovalva come quella della λεπάς rientra di diritto fra i problemi esegetici di questo frammento. A questo proposito, Porro 1998, p. 9 sottolinea:

Un elemento in particolare si oppone sostanzialmente all'interpretazione dicearchea [*i.e.* quella secondo cui i bambini si trastullerebbero a "far suonare" le conchiglie, *n.d.a.*]: le λεπάδες, a differenza delle telline, sono univalve; è impossibile perciò che venissero usate per produrre un suono soffiandovi dentro.

Questa constatazione non tiene conto delle potenzialità di una conchiglia – per quanto monovalva – né, soprattutto, della grande inventiva che caratterizza i bambini, ai nostri tempi come nella Grecia arcaica. Nel commento che segue la citazione di Alceo – sia che lo si attribuisca ad Aristofane, sia che lo si intenda come interpretazione di Dicearco (vd. *supra*) – si accosta il gioco dei bambini di ricavare un suono dalle patelle, al gioco del tutto simile di ricavare un suono dalle telline. Forse influenzati da una scientificità imposta dall'alto a situazioni di vita quotidiana, che in realtà risultano molto più dinamiche ed imprevedibili, si ritiene improbabile che le patelle, in quanto monovalvi, potessero essere usate per emettere un suono. D'altra parte, per le telline, bivalvi, tale operazione è ritenuta certamente possibile. In realtà, come è noto a chiunque sia già andato in cerca di conchiglie sulla spiaggia – come i bambini – anche le telline, che nei libri di scienze sono bivalvi, si presentano quasi sempre con una sola valva, disperse sulla battigia. Se dunque era possibile far suonare le une, ciò era possibile anche con le altre. La similarità fra la λεπάς e la τελλίνη, sottolineata dallo stesso Aristofane (in Ath. III, 85e, vd. *supra*) riguarda non soltanto la dolcezza delle loro carni (si ricordi il contesto gastronomico in cui vengono citati i versi di Alceo), ma anche la forma delle loro conchiglie, più piatte e piccole di altre specie, come ad esempio il murice (a forma di clava), la lumachina (a spirale), o quelle di dimensioni più imponenti e a torciglione (come per esempio la *Charonia tritonis*), usate dagli antichi a mo' di tromba⁴. Per capire come si potesse ricavare un suono da queste conchiglie basterà leggere con più attenzione il testo di Ateneo, che riporta in senso

1 Cf. Neri 1996, p. 48, che ritiene sia più saggio abbandonare l'ipotesi dell'indovinello, e preferire l'ipotesi dell'invocazione ad uno strumento musicale.

2 Cf. lo stesso Ateneo, III, 85c. È anche possibile che, una volta mangiata, la λεπάς sia rimasta vuota a terra, insieme ad altre conchiglie, come ricorderebbe la "natura morta" di un mosaico, firmato da Heraklitos, ai Musei Vaticani. Cf. Canfora 2001, I, I inserto, n° 1.

3 Arist. *Po.* 1458a 26-30.

4 Cf., per quest'uso strumentale delle grosse conchiglie a spirale (designate per lo più con il termine κόγχλος), cf. E. *IT* v. 303, Theoc. XXII, v. 75. Si ricordi, come esempio per il mondo romano, anche il passo dell'*Eneide* (VI, v. 171) in cui Miseno suona la *concha* di Trinone, e viene punito per la sua arroganza dalle stesse onde del mare: *Sed tum, forte cava dum personat aequora concha, | demens, et cantu vocat in certamina divos, | aemulus exceptum Triton, si credere dignum est, | inter saxa virum spumosa immererat unda.* Cf. l'interessante commento a questi versi, con altri riferimenti a questo strumento legato al dio marino, in Austin 1977, p. 91.

metaforico il verbo αὐλεῖν: il riferimento all' αὐλός non è usato in modo generico, ma con competenza tecnica. Perché l' αὐλός potesse suonare occorre un'ancia (γλωσσα) e molto soffio. Sia per le patelle, sia per le telline, i bambini avrebbero adottato un sistema che imita, nel principio, quello dell' αὐλός. Bisogna pensare ad un posizionamento particolare della valva alla base delle due dita (ad esempio tra l'indice e il medio), e ad un'azione vibrante delle labbra sollecitate da un soffio molto forte. In questo modo, le labbra fungerebbero da ancia naturale, e si otterrebbe un fischio forte, stridulo e, si deve immaginare, piuttosto fastidioso¹: per tale motivo i fanciulli sarebbero denominati con il termine spregiativo σπερμολόγα, e con senso antifrastico Sopatro avrebbe definito "melodioso" il risuonare di questo improvvisato strumento (μελωδὸς ἦχος)². Come è facile immaginare, ricavare un suono da questi tipi di conchiglie doveva essere molto difficile, e tale pratica, sebbene ludica, necessitava di esperienza, di dedizione, e di molto fiato. Questo gioco avrebbe procurato grande diletto ai bambini (παίζειν), e sarebbe stato grande motivo di orgoglio il riuscire nell'ardua impresa di far suonare le conchiglie. I partecipanti, alla fine del gioco, dovevano essere sfiancati dai molti tentativi, ed eventualmente inorgoglit dall'aver generato il ricercato suono. Questo duplice sentimento, di stanchezza e di orgoglio, è reso efficacemente dall'espressione ἐκχαυνοῦν φρένας, il cui significato oscilla fra un senso più fisico (l'infiacchimento dei polmoni)³ e uno più morale (l'inorgoglirsi del cuore)⁴.

Infine, appare utile ed illuminante approfondire l'accostamento metaforico fra la χέλυσ e la λεπάς alla luce di un confronto fra i versi di Alceo e altri passi di autori greci, fra cui, soprattutto l'*Inno omerico a Hermes*. Le caratteristiche che accomunano la χέλυσ e la λεπάς sono molte, contrariamente a quanto si potrebbe pensare. La prima, e più evidente, è la forma concava. Sia la tartaruga, sia la patella, inoltre, venivano svuotate della carne che esse contenevano: le patelle, come si è visto, erano certamente usate in contesto gastronomico; della tartaruga, invece, possiamo solo immaginare che i Greci mangiassero le carni come si usava, fino a prima del rischio di estinzione, anche in Europa. Ad ogni modo, il carapace e la conchiglia, per varî motivi – la χέλυσ soprattutto per l'accompagnamento musicale, la λεπάς soprattutto in senso gastronomico – sono elementi tipici del banchetto. Su questi elementi, si confrontino i versi di Alceo con le parole di saluto rivolte alla tartaruga da Hermes, e, per quanto riguarda ancora la patella, con la breve descrizione contenuta in una lettera di Sinesio di Cirene (370-413 d.C.) al fratello:

h.Merc., vv. 31-32:

χαῖρε, φυὴν ἐρόεσσα, χοροῖτύπε, δαιτὸς ἑταίρη,
ἀσπασίη πραφαινείσα,

Salve, tu che salti danzando, dalla forma graziosa,
compagna della mensa, che appari gradita⁵,

Id. vv. 41-42:

ἔνθ' ἀναπλήσας γλυφάνῳ πολιοῖο σιδήρου
αἰῶν' ἐξετόρησεν ὀρεσκώοιο χελώνης.

Allora, spingendo con uno scalpello di bianco ferro
estrasse il midollo della tartaruga montana.

1 Un procedimento molto simile è illustrato, per ottenere un fischietto da salvataggio, al seguente link su Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=nffLvY8P0CE>

Questa spiegazione è forse espressa, *in nuce*, in West 1990, p. 6. Sembra invece poco probabile l'interpretazione di Porro *ibid.*, p. 10, secondo cui il riferimento alle λεπάδες e ai bambini rimanderebbe all'impresa, da parte di questi ultimi, di staccare i molluschi, facendone una preda. Tale estrazione, tuttavia, esige utensili particolari, come coltelli dalla lama robusta. Sembra difficile che i bambini, per un semplice gioco in riva al mare, si armassero di veri e propri strumenti da adulti.

2 L'immediatezza e la rapidità del fischio ottenuto dalla conchiglia sarebbero invece espresse dall'avverbio ἐξαίφνης, usato da Sopatro. Per l'uso di questo avverbio in associazione con una sensazione uditiva, cf. Pl. *Cra.* 396b.

3 Cf. Liberman 1999, p. 159: «*tu vides les poumons des petits, toi la lyre de la mer*».

4 Cf. Porro 1994, p. 8: «Tu inorgoglicisci gli animi dei fanciulli, conchiglia marina»; Canfora 2001, p. 237: «dei ragazzi incanti la mente, tu, conchiglia marina»; Douglas Olson 2006, p. 473 traduce: «*may you puff up | the minds of children, sea-limpet*». West 1990, p. 6, instaurando un confronto con il fr. adesp. eleg. 19 W.², attribuisce a questa espressione un significato peggiorativo ("svuotare d'intelligenza") e traduce «*you evacuate boys' wits*».

5 Cf. p. 152.

Id. vv. 63-64:

καὶ τὴν μὲν κατέθηκε φέρων ἱερῶ ἐνὶ λίκνῳ
φόρμιγγα γλαφυρήν·

e portatala, posò sulla sacra culla
la concava φόρμιγξ¹;

Syn. Ep. V, 246:

ἐγὼ δὲ καὶ ὁ θρησκευτὴς ὁ Ῥωμαῖος ἐπὶ ταῖς λεπάσι ῥωννύμεθα (ἢ δὲ λεπὰς ὄστρεόν ἐστι κοῖλον ὅπερ, ἐπειδὴν λάβηται πέτρας, ἀπισχυρίζεται).

io e il religioso romano, invece, ci teniamo in buona salute grazie alle λεπάδες (la λεπάς è una conchiglia cava che, dopo che si attacca ad uno scoglio, vi aderisce saldamente)².

Come si è visto, una volta svuotata, la testuggine poteva servire da cassa di risonanza per la φόρμιγξ (nello stesso inno i termini χέλυς, φόρμιγξ e κίθαρις si riferiscono al medesimo strumento)³. La λεπάς, invece, poteva prestarsi ad una funzione musicale molto meno nobile e certamente più puntuale, non fra le mani esperte di musicisti, ma come fischiello-giocattolo per bambini. Un elemento da non trascurare, nel confronto fra il carapace e la patella, è l'idea, venata di sarcasmo, secondo cui è con la loro morte che la χέλυς e le conchiglie possono *parlare*. La χέλυς e la λεπάς, infine, sono legate ad un sentimento di piacere: la prima è addirittura chiamata giocattolo (ἄθυρμα) dal suo inventore, Hermes bambino; la seconda, per quanto si è detto, è legata al gioco ed al piacere che i bambini ne traevano nel ricavarvi un suono. Si confrontino, su queste ultime analogie, le vezzose parole che Hermes rivolge alla tartaruga, ancora in vita, con un distico di Teognide, in cui si rileva il concetto "cadavere marino che chiama":

h.Merc., vv. 32-38:

πόθεν τόδε, καλὸν ἄθυρμα;
αἰόλον ὄστρακον ἔσσο⁴, χέλυς ὄρεσι ζώουσα·
ἀλλ' οἷσω σ' εἰς δῶμα λαβών· ὄφελός τί μοι ἔσση,
οὐδ' ἀποτιμήσω· σὺ δέ με πρῶτιστον ὀνήσεις.
οἴκοι βέλτερον εἶναι, ἐπεὶ βλαβερὸν τὸ θύρηφι·
ἦ γὰρ ἐπηλυσίης πολυπήμονος ἔσσεαι ἔχμα
ζώουσ'· ἦν δὲ θάνης τότε κεν μάλα καλὸν αἰείδοις.

Da dove vieni, o bel giocattolo?
Smagliante guscio indossi, tartaruga che vivi sui monti.
Ebbene, ti prenderò e ti porterò a casa; in qualcosa mi sarai utile,
e non ti disprezzerò. Al contrario, tu sarai utile a me per primo.
È meglio stare a casa, poiché nocivo è stare fuori⁵.

1 L'uso del termine più appropriato φόρμιγξ è dovuto anche al fatto che la costruzione dello strumento sia già terminata. Nei versi che seguono Hermes esce per procacciarsi della carne (fine v. 64), ed in particolare carne bovina (v. 116 sgg.). Si può affermare, dunque, che, se la carne di tartaruga fosse stata prelibata, certamente un dio come Hermes, dopo averla tratta dal carapace, l'avrebbe mangiata. *Ex silentio* è possibile dunque affermare che la carne di tartaruga non era, almeno all'epoca arcaica, fra quelle più prelibate, o ancora che non era del tutto conosciuta dai Greci in senso gastronomico.

2 A distanza di secoli, il significante λεπάς rimane fedelmente adeso al proprio significato. In particolare, lo stretto legame fra la patella e lo scoglio a cui si attacca riscontra molto successo in Aristofane, che vi allude due volte in chiave metaforica: vd. *V.* v. 105 e *Pl.* v. 1096. Cf. anche la chiosa di Esichio a λεπάδες: τὰ πρὸς ταῖς πέτραις κεκολλημένα κογχύλια ὀστρέων ἐλάττω (n° 657, II, p. 585 Latte).

3 Per il termine κίθαρις si vedano, ad esempio, i vv. 475, 476, 499 dell'*Inno a Hermes*.

4 Il carapace è qui indicato con lo stesso termine generico con cui potrebbe essere designata anche la λεπάς. Per lo studio dei termini consimili ὄστρεα e ὄστρακόδεσμα (evocati in Ath. III, 85c), si veda Canfora 2001, pp. 235-236, n° 5.

5 Anche questa frase potrebbe, con molto sarcasmo, essere applicata sia alle patelle che alle tartarughe.

Di certo, infatti, sarai una difesa dal doloroso sortilegio,
da viva¹; ma semmai tu morissi, senza dubbio canteresti a meraviglia.

Thgn. fr. sed. inc., vv. 1229-1230:

Ἦδη γάρ με κέκληκε θαλάσσιος οἴκαδε νεκρός,
τεθνηκώς ζῶν φθεγγόμενος στόματι.

Già infatti mi ha chiamato a casa un cadavere marino,
che, sebbene morto, grida con una bocca viva.

Questi ultimi versi sono spiegati da Ateneo, che li cita (X, 457a), come metafora per il κόχλος, conchiglia di grosse dimensioni, a forma di spirale, usata nell'antichità come tromba da richiamo². Più ovvie sono le differenze fra la patella ed il carapace: le dimensioni, notevolmente superiori nella tartaruga; i colori del guscio e della loro parte più superficiale; la consistenza della loro carne; il diverso genere di suoni, di modo esecutivo, e di contesto in cui questi due oggetti divenivano "strumenti musicali". Sebbene, poi, i Greci conoscessero certamente le tartarughe marine, risulta chiaro dai versi dell'*Inno a Hermes* che la χέλυς usata per costruire la λύρα provenisse da tartarughe terrestri (si ricordi il noto epiteto "montana"), e non marine. Non è quindi da escludere che l'associazione ἡ θαλασσία χέλυς di Alceo potrebbe aver destato un senso di straniamento rispetto alla norma (ξενικόν), che vedeva nel carapace un più immediato rimando alla montagna, piuttosto che al mare. Le molte analogie, e le interessanti differenze, gettano luce anche sul modello letterario che i convitati avrebbero potuto riconoscere nei versi di Alceo. Il suo processo metaforico, per cui chiama χέλυς una λεπάς, doveva risultare tanto brillante quanto inaspettato.

B. Ep. III, vv. 94-98

πράξα[ντι] δ' εὖ
οὐ φέρει κόσμ[ον σι]ω-
πά· σὺν δ' ἀλαθ[εῖα] καλῶν
καὶ μελιγλώσσου τις ὑμνήσει χάριν
Κηΐας ἀηδόνας.

a chi ha avuto successo
non porta ornamento il silenzio;
ma insieme alla verità delle belle (tue) azioni
qualcuno canterà anche la grazia
dell'usignolo di Ceo dalla lingua di miele³.

1 Le λεπάδες, insieme ad altri tipi di conchiglie, potevano essere riuniti in collane e formare amuleti. È noto alla cultura popolare il potere apotropaico delle tartarughe.

2 Vd. *supra*, p. 113 n° 4.

3 Maehler 1982, II, pp. 60, 62 intende χάριν non semplicemente come "grazia", ma come "canto di lode" (*Loblied*) del poeta offerto in dono a Ierone, e traduce (*id.* I, p. 67) «*die Freundesgabe*». Cf. anche Maehler 2004, pp. 98-99: «*the gift of the Kean nightingale*». Similmente, Sevieri 2007, p. 49 traduce: «il dono gradito». Gentili-Catenacci 2007, p. 386 si attengono invece ad un significato più letterale: «la grazia del canto», spiegando a p. 357 che «la parola χάρις connota qui la qualità melodiosa del canto, la sua grazia e la sua bellezza».

Fonte: P.Lond. 733.

Metro: κατ' ἐνόπλιον-epitriti¹.

Altre figure retoriche attive: epiteto doppio.

La complessità e le dimensioni dell'*Epinicio* III suggerirebbero una sua esecuzione a Siracusa o a Catania (rifondata da Ierone nel 476-475 a.C.)², verisimilmente nell'ambito di un corteo celebrativo, presso un tempio, in una piazza, davanti o dentro al palazzo dello stesso tiranno³. L'ode contiene riflessioni generali sul valore della poesia. Un poeta, il suo canto e l'oggetto stesso della sua opera continuano ad esistere anche dopo la morte grazie al potere, non solo metaforico ma anche fisico, estetico e morale, della riesecuzione presso i posteri. L'ode trionfale con cui Bacchilide celebra Ierone per la sua prestigiosissima vittoria con la quadriga ad Olimpia (468 a.C.)⁴, ha come duplice scopo quello di eternare l'impresa del tiranno di Siracusa, insieme alla sua immagine, e di far risuonare in future *re-performance* la gloria del "poeta di Ceo". Al concetto di fama e di gloria si contrappone quello del silenzio, che, per una società basata sulla trasmissione orale del sapere, è sinonimo non semplicemente di morte fisica, ma addirittura di oblio e di cancellazione della propria esistenza dalla storia. Il silenzio, dal punto di vista acustico, è l'*habitus* dell'oblio, che dall'occhio mentale greco - e del resto anche dall'occhio mentale di noi moderni - è visualizzato con tonalità fosche, come il nero e il grigio. Nell'ode III, Bacchilide ricorda, alludendo a Ierone (v. 10 sgg.), come «tre volte beato» sia quell'uomo che ricevendo da Zeus il dono di un'estesissima signoria, «sa non celare una turrita ricchezza col buio dal nero manto» (vv. 13-14):

οἶδε πυργωθέντα πλοῦτον μὴ μελαμ-
φαρέϊ κρύπτειν σκότῳ.

Il binomio silenzio-oblio fa da contraltare al binomio canto-gloria. A questa polarizzazione fa riferimento Bacchilide nei citati vv. 94-96, e anche Pindaro vi ricorre frequentemente. Questi, infatti, in *P.* IX, v. 92, asserisce di aver fuggito con la sua opera poetica la "silenziosa impotenza" (σιγαλὸν ἀμαχανίαν ἔργῳ φυγών), che è «la mancanza di discorsi di lode provocata dal silenzio a cui l'*oscurità* condanna l'uomo»⁵. Ancora più chiaramente, nella *Nemea* IX, a Cromio di Etna vincitore con il carro, il poeta tebano ricorda (vv. 6-7):

ἔστι δέ τις λόγος ἀνθρώπων, τετελεσμένον ἐσλόν
μὴ χαμαὶ σιγᾷ καλύψαι· θεσπεσία δ' ἐπέων
καύχας ἀοιδὰ πρόσφορος.

vi è un detto fra gli uomini, che una buona opera portata a termine
non venga interrata nel silenzio; ma un sacro canto di versi
di lode è opportuno.

Una buona opera, qual è una vittoria agonistica, ha dunque bisogno di un poeta per trovare risonanza nella memoria dei posteri. La chiusa dell'*epinicio* bacchilideo offre, parallelamente all'importantissimo concetto di immortalità nella poesia, anche una metaforica σφραγίς del poeta, che si definisce "usignolo di Ceo". La figura dell'usignolo nella letteratura greca arcaica è sempre

1 Cf. schema metrico dell'epodo in Maehler 2003, p. 8; Gentili-Catenacci 2007, p. 348; Sevieri 2007, p. 41.

2 Cf. RE VIII, s.v. Hieron, p. 1498. In questa città Ierone muore, nel 467-466 a.C., ad un anno dalla vittoria celebrata dall'*epinicio* bacchilideo.

3 Per una descrizione generale di questo *epinicio*, cf. Maehler, 1982, II, pp. 32-40; *id.* 2004, pp. 79-86; Gentili-Catenacci 2007, p. 273; Sevieri 2007, pp. 137-139.

4 Cf. *Schol. ad Pi. O. I*, I, p. 15 Drachmann.

5 Giannini 2012⁵, p. 613.

legata al canto. Nella prima attestazione in Omero, questo uccello è ricordato per il suo verso melodioso, oltre che per il suo legame con la primavera, di cui è uno dei nunzî. Esso è anche ricordato in connessione con il mito di Procne, che *spiegherebbe* il tono lamentoso del suo canto con la tristezza di una madre che piange la morte del proprio figlio. Riteniamo utile riportare l'intero passo omerico con la similitudine fra Penelope e l'usignolo, per meglio intendere il valore della metafora bacchilidea (Hom. *Od.* XIX, vv. 518-524):

ὥς δ' ὅτε Πανδάρεου κόρυς, χλωρῆς ἀηδών,
καλὸν ἀείδουσιν ἔαρος νέον ἱσταμένοιοι,
δενδρέων ἐν πετάλοισι καθεζομένη πυκνοῖσιν,
ἢ τε θαμὰ τρωπῶσα χέει πολυχέα φωνήν,
παῖδ' ὀλοφυρομένη Ἴτυλον φίλον, ὃν ποτε χαλκῷ
κτεῖνε δι' ἀφραδίας, κοῦρον Ζήθοιο ἄνακτος·
ὥς καὶ ἐμοὶ δίχα θυμὸς ὀρώρεται ἐνθα καὶ ἐνθα

come quando la figlia di Pandareo, la verde ἀηδών¹,
canta con grazia, mentre giunge di nuovo la primavera,
posatasi sulle fitte foglie degli alberi,
e con frequenti gorgheggi versa una voce dai molti echi,
piangendo il proprio figlio Iti, che un tempo col bronzo
uccise per insana pazzia, figlio di Zeto signore;
così anche il mio cuore è mosso qua e là, in maniera discorde

Con questa celebre similitudine Penelope mette in rilievo la sua sofferenza ed il suo dissidio interiore, fra il resistere o il desistere di fronte alle richieste dei pretendenti. La figura della moglie di Ulisse è molto coerente con quella dell'usignolo-Procne, e la similitudine è del tutto appropriata, come sottolinea Russo 1985, p. 253:

Ella assomiglia all'usignolo per la frequenza e l'intensità del suo lamento (cfr. πυκιναί e ἀδινόν, v. 516, con θαμά, v. 521). (...) La scelta di questa similitudine da parte di Penelope per esprimere il suo stato d'animo è, inoltre, resa appropriata dal fatto che anche lei teme di provocare la morte di suo figlio, se continuerà, rifiutando le nozze, ad esasperare i Proci e a spingerli a disperate trame contro Telemaco.

Penelope e Procne hanno molti punti in comune: entrambe sono figure femminili, madri con un figlio in pericolo, o già morto, ed entrambe trovano sfogo al loro dolore nella sfera acustica, Penelope con gemiti e singhiozzi (cf. v. 513: τέρπομ' ὀδυρομένη γοῶσα), l'usignolo-Procne attraverso un canto bello e una voce risonante (vv. 519-521), ma il cui tono risultava malinconico alle orecchie dei Greci. La prima apparizione dell'usignolo nella letteratura greca può essere interpretata come la registrazione di una figura ormai stabilmente presente nell'immaginario collettivo, tanto da essere usata come termine di paragone. La ἀηδών, un tempo Procne, appare fin dall'inizio intimamente legata alla sfera femminile, alla primavera e al dolce canto, ancor oggi proverbiale. L'usignolo è presente anche in Esiodo, nella celeberrima favola dell'usignolo e lo sparviero (*Op.* vv. 202-212):

Νῦν δ' αἶνον βασιλεῦσι ἐρέω φρονέουσι καὶ αὐτοῖς·
ᾧδ' ἱρηξ προσέειπεν ἀηδόνα ποικιλόδειρον
ὑψι μάλ' ἐν νεφέεσσι φέρων ὀνύχεσσι μεμαρπώς·
ἢ δ' ἐλὼν γναμπτοῖσι πεπαρμένη ἀμφ' ὀνύχεσσι
μύρετο· τὴν ὃ γ' ἐπικρατέως πρὸς μῦθον ἔειπεν·
« δαίμονι, τί λέληκας; ἔχει νύ σε πολλὸν ἀρείων·
τῇ δ' εἷς, ἥ σ' ἂν ἐγὼ περ ἄγω καὶ ἀοιδὸν εἴουσιν·

¹ Essendo molto difficile rendere nella traduzione italiana il genere femminile di ἀηδών, preferiamo mantenere il termine greco, sia nei versi omerici sia in quelli esiodei.

δέειπνον δ', αἶ κ' ἐθέλω, ποιήσομαι ἢ μεθήσω.
 "Αφρων δ', ὅς κ' ἐθέλη πρὸς κρείσσονας ἀντιφερίζειν·
 νίκης τε στέρεται πρὸς τ' αἴσχεσιν ἄλγεα πάσχει ».
 "Ὡς ἔφατ' ὠκυπέτης Ἴρηξ, τανυσίπτερος ὄρνις.

Ora narrerò una favola per i signori che sono anche saggi.
 Uno sparviero parlò così ad una ἀηδών dal collo variopinto
 portandola in alto, fra le nubi, dopo averla ghermita con gli artigli;
 quella, trafitta tutt'attorno dagli artigli ricurvi, pietosamente
 piangeva; e a lei, con superiorità, quello rivolse la parola:
 «Disgraziata, che cosa ti strilli? Ti tiene ora uno molto più forte;
 andrai lì dove io ti conduco, anche se sei una cantatrice;
 farò di te un pasto, se lo desidero, o ti lascerò andare.
 Stolto colui che vuole mettersi contro i più forti!
 È senza vittoria, e oltre all'onta soffre dolori».
 Così parlò lo sparviero dal rapido volo, uccello dalle ampie ali.

Come è tipico di una favola, i due animali vengono umanizzati, ma allo stesso tempo mantenendo quelle caratteristiche che concordemente i Greci riconoscevano loro: l'ἴρηξ, con i suoi artigli aguzzi e la sua forza prorompente, è l'uccello rapace, e bene simboleggia l'arroganza del più forte; la ἀηδών, uccello notevolmente più piccolo, è apprezzato per la bellezza del suo piumaggio (cf. ποικιλόδειρος) e per il suo canto (cf. αἰδός), che può diventare suono stridulo in situazioni estreme (v. 207)¹, e rappresenta la categoria di coloro che soccombono per inferiorità di mezzi di fronte ai soprusi dei potenti. All'inferiorità della ἀηδών, soprattutto dal punto di vista fisico, deve aver contribuito anche il genere femminile dell'uccello nella lingua greca, e più particolarmente nei versi di Esiodo. L'interpretazione della favola non trova il consenso unanime della critica, e l'identificazione del poeta Esiodo con la ἀηδών non è l'unica soluzione esegetica possibile (cf. *infra*)². Tuttavia, come nel passo omerico, risulta evidente la caratterizzazione sonora, e più precisamente canora (αἰδός), dell'usignolo, pur nell'ambito moralistico di una favola. L'usignolo è molto presente anche nei lirici arcaici: un commento papiraceo attesta la sua presenza in senso sonoro in Alcmane (fr. 10 PMGF, r. 6: ἄκουσα τὰν ἀηδ[ον]), Saffo e Simonide riconfermano il suo ruolo di nunzio di primavera (Sapph. fr. 136 V.: ἦρος ἄγγελος ἡμερόφωνος ἀήδων e Simon. fr. 586 PMG: εὖτ' ἀηδόνες πολυκώτιλοι | χλωράχενες εἰαριναί)³, mentre nell'*Inno ad Apollo* di Alceo gli usignoli, insieme alle rondini ed alle cicale, cantavano in onore del dio (fr. 307c V.: ἄδουσι μὲν ἀηδόνες αὐτῷ).

La metafora di Bacchilide si iscrive dunque nel solco della tradizione letteraria arcaica, che vede nell'usignolo un animale mitologico, canoro e primaverile. Solo in seguito ad un processo di formalizzazione, e attraverso la continua esaltazione della bellezza del suo canto, si può immaginare la costituzione della metafora del poeta-usignolo, che sembra essere abbozzata già nei citati versi di Esiodo. Parallelamente, si può immaginare che anche gli elementi del mito di Procne e della primavera continuino ad essere implicati nell'immagine e nel suono di questo uccello, e ad essere esaltati qualora il contesto lo richieda⁴. Nella ἀηδών di Bacchilide non vi è alcuna allusione al mito di Procne, non certo per un problema di incompatibilità di generi (fra il femminile ἀηδών ed il poeta Bacchilide), ma perché il riferimento ad un canto luttuoso, quale sarebbe quello dell' ἀηδών - Procne, male si accorderebbe con il carattere dell'epinicio, che invece deve avere toni di gioia e che

- 1 Un simile effetto sonoro è richiamato da Bacchilide in V, vv. 22-23, in cui gli uccelli prede dell'aquila sono impauriti ed *λυγύθογγοι φόβῳ*.
- 2 Cf. Ercolani 2010, pp. 204-206.
- 3 Per ulteriori approfondimenti sul valore sonoro dell'usignolo, vd. commento a Simon. fr. 586, p. 74 sgg. Altri riferimenti a questo uccello in Maehler 2004, p. 100.
- 4 Il lamento dell'usignolo-Procne per il figlio riscontra successo, ad esempio, nella tragedia e nella commedia di V secolo. Cf. A. A., vv. 1142-1145; S. *El.*, vv. 147-149; E. fr. 773 Kannicht, vv. 23-26; Ar. *Av.*, vv. 209-214.

mira alla lode e all'esaltazione dell'impresa del laudando. È inoltre evidente che il poeta di Ceo non fa riferimento né all'animale primaverile, né al bel piumaggio dell' ἄηδών, né al suo dolce suono. Questi elementi, che l'uditorio facilmente potrebbe ricreare attraverso l'occhio e l'orecchio mentali, lasciano il posto ad un ruolo più stilizzato dell'usignolo, quello dell' ἄηδών - αἰδός, associazione mentale che, suggerita anche da una evidente analogia fonetica, è quasi certamente il frutto di un duplice passaggio metaforico: ἄηδών = canto = poesia. La metafora dell'"usignolo di Ceo", in definitiva, fa leva su una letterarizzazione dell' ἄηδών, sovrapposto facilmente al poeta in virtù della sua cristallizzazione come animale canoro. Dal confronto con la tradizione e con le occorrenze dell'usignolo nella letteratura anteriore a Bacchilide, emerge così un dato indiscutibile: nella metafora di questo epinicio, l' ἄηδών è spogliato di ogni riferimento alla primavera ed al mito di Procne, e conserva soltanto le caratteristiche della chiara fama del suo canto e, più implicitamente, del suo rapporto con l'immortalità e con il divino (cf. il menzionato *Inno ad Apollo* di Alceo)¹. Queste constatazioni sono in accordo con il contesto storico-artistico, la metà del V secolo, in cui alcuni elementi della tradizione poetica compaiono ormai cristallizzati in *topoi* letterari. Si potrebbe pensare che il primo ad aver usato la metafora "poeta = usignolo" sia stato Esiodo nei versi su riportati delle *Opere e i giorni*². Tuttavia, pur riconoscendo all'usignolo della favola un ruolo "umano"³, l'identità Esiodo = ἄηδών non è del tutto certa e, anche ammettendola, il contesto suggerirebbe non una sovrapposizione fra il ruolo del poeta Esiodo e quello della ἄηδών cantatrice, ma un parallelismo etico-sociologico fra due esseri, Esiodo e l' ἄηδών, che soccombono alla legge del più forte. Per quanto ci consente di affermare la nostra conoscenza della lirica greca arcaica, possiamo individuare in Bacchilide il primo poeta ad aver usato chiaramente l'usignolo come metafora di sé stesso in senso strettamente poetico-musicale. Egli accosta alla sua funzione di poeta, cantore della gloria di Ierone e della sua propria fama, l'immagine dell'usignolo, simbolo del canto, arricchendolo con l'epiteto doppio μέλιτ'ωσσος⁴, che nel V secolo doveva aver perso la sua pregnanza espressiva originaria, e valendo più semplicemente come complemento formale di una figura nota per le spiccate capacità canore. La *figura* con cui Bacchilide chiude l'ode a Ierone rappresenta una tappa importante del processo semantico che porta l'usignolo ad essere ricordato dapprima per le sue caratteristiche fisiche (visive e acustiche), per la sua presenza in contesto primaverile, e parallelamente come il rappresentate zoomorfico di un mito malinconico quanto il suo canto, e solo più tardi, e in seguito ad una sua letterarizzazione, come metafora perspicua per la figura del poeta⁵. Quest'ultima tappa evolutiva, che come si è visto è presente in maniera embrionale in Esiodo, è visibile soltanto a partire dalla *sphragis* di Bacchilide. Allargando le nostre considerazioni sull'immaginario collettivo greco, è possibile ravvisare un cambiamento nella percezione ideale dell' ἄηδών, dalla similitudine omerica (Penelope - ἄηδών), ricca di connotazioni mitologiche (Procne), temporali (la primavera), e canore, alla metafora bacchilidea (Poeta - ἄηδών), che fa leva su un valore simbolico dell'usignolo, considerato come cantore a prescindere dal contesto in cui lo si ode e dal tono reale dei suoi gorgheggi. È interessante, infine, accostare la metafora dell'usignolo con altre due simili *figurae* in Bacchilide, il quale usa per sé stesso le metafore del gallo (IV, v. 8) e dell'ape (X, v. 10), puntando sulle connotazioni sonore di questi animali⁶.

1 Maehler 2004, p. 100 ricorda che l'usignolo-poeta ha "una lingua di miele" perché ispirato da Clio dispensatrice di dolcezza (v. 3: γλυκύδωρε Κλειῶ).

2 Cf. Maehler 1982, II, pp. 62-63.

3 Cf. Nünlist 1998, p. 45.

4 Per uno studio sulla dolcezza del canto, cf. p. 49.

5 Cf., ad esempio nella letteraria ellenistica, *AP* VII, 44 (Ion?), v. 3 (riferito ad Euripide), e 414, v. 3 (riferito a Rintone, poeta di ilarotragedie).

6 Per un'analisi di queste due metafore, cf. commento a B. *Ep.* IV, vv. 7-10, pp. 89-94.

B. *Dyth.* II (Text XVI Maehl.), vv. 1-12

. . .]ιου .ιρ. . .ἐπεὶ
ὀλκ]ᾶδ' ἔπεμψεν ἑμοὶ χρυσέαν
Πιερ]ίαθεν ἐ[ύθ]ρονος [Ο]ύρανία,
πολυφ]άτων γέμουσαν ὕμνων
.]νξε]ις ἐπ' ἀνθεμόεντι Ἑβρω
.ἀ]γάλλεται ἢ δολιχαύχενι κύ[κνω
.]δεῖα[[ν'] φρένα τερπόμενος
.]δ' ἵκη παιηόνων
ἄνθεα πεδοιχνεῖν,
Πύθι' Ἄπολλον.
τόσα χοροὶ Δελφῶν
σὸν κελάδησαν παρ' ἀγακλέα ναόν¹.

- 1 L'integrazione ὀλκ]ᾶδ' (Sandys) al v. 2 è accolta già da Kenyon 1897, pp. 146-147. Questa, come anche l'integrazione Πιερ]ίαθεν (Blass) al v. 3, sono accolte da Maehler 2003, p. 56. La lacuna papiracea del v. 3 era seguita da]ΕΙΑ, ma l'ε sembra già essere stato espunto dal redattore antico. Cf. Maehler 1997, p. 157. Kenyon 1897, p. 146-147, accogliendo le proposte di Jebb e Sandys, editava il v. 3 come segue: [Ἀγγε]ία θε[.....]ρον[.Ο]ύρανία[ς]. L'integrazione πολυφ]άτων al v. 4, accolta da Maehler 1997, pp. 6, 157 (= Maehler 2003, p. 56), era stata presa in considerazione già da Kenyon 1897, p. 147, che, pur ritenendola affascinante, la escludeva per ragioni metriche. Il primo editore del papiro londinese, infatti, proponeva per il v. 4 di ciascuna strofe (p. 146) il seguente schema: - υ υ - υ - υ - -, e, seguendo una delle due proposte di Jebb (l'altra era ἄβροτάτων) editava il verso come segue: [ἄθαν]άτων γέμουσαν ὕμνων. Diversamente, Maehler (2003, p. 55) dà la seguente interpretazione prosodica del v. 4: υ ? υ υ - υ - υ - -. In questa controversia risulta essere dirimente il confronto con la seconda strofe del ditrambo, e soprattutto con il verso corrispondente nello schema metrico della strofe, ovvero il v. 16. L'inizio di quest'ultimo è θ', ἵκετο. Lo ι di ἱκνέομαι è lungo. Tuttavia, sostiene Maehler 1997, p. 157 fondandosi su alcuni esempi, lo ι può essere considerato breve, all'occorrenza, già in Omero. Tuttavia, sembra più opportuno riabilitare la scelta di Kenyon, che esige meno concessioni sul piano linguistico e metrico, e che dal punto di vista contenutistico si adegua perfettamente al tema dell'ispirazione poetica. Pur pubblicando il testo secondo l'edizione di Maehler 2003, al v. 4 traduciamo l'integrazione ἄθαν]άτων di Jebb, accolta da Kenyon. La prima parte del v. 5 è molto danneggiata. Diverse sono le proposte integrative, ricordate da Maehler 1997 e 2004, che pur astenendosi da una decisione in sede testuale (2003, p. 56), sembra preferire, in 1997, p. 157, l'integrazione di Handley (ἦ καλό]ν) e la successiva scansione εἴ τις di Milne. Queste proposte sono riportate al testo da Sevieri 2010, p. 38. Il pronome indefinito τις, in questo caso, è stato riferito ad Apollo, per il quale, dunque, «è bello godere, sul fiume Ebro, etc...». Il punto debole di questa interpretazione è esposto dallo stesso Maehler 1997, p. 157 (= 2004, p. 168): «*warum er [scil. Apollon, n.d.a.] dann nicht mit Namen genannt ist, bleibt unverstündlich*». Gli studiosi concordano nell'integrare la parte iniziale del v. 6 con un dativo, che sarebbe retto dal verbo ἀγάλλομαι ("mi diletto, mi rallegro" + τινι). Alla proposta di Blass (δάφν]α ἀ]γάλλεται) si contrappongono interpretazioni in senso più musicale (cf. Maehler 1997, p. 157 e 2004, p. 168): μούσ]α di Schmidt, che troverebbe un termine di confronto, sul piano grammaticale, nell'espressione μουσικῇ θ' ἥδεται καὶ ... φωναῖς καὶ ... ψόφοις di Plu. *De E ap. Delph.* 387c, e μολπ]ῃ, che farebbe eco ad Hes. *Th.*, v. 68 (ἀγαλλόμεναι ὀπὶ καλῇ), e che Sevieri 2010, p. 38 inserisce al testo. Sebbene, a nostro avviso, l'uso di μολπή, termine arcaico di grande importanza, appaia come la soluzione migliore e più affascinante, la lacunosità del passo non consente di operare una scelta testuale netta. La parte iniziale del v. 7 si presenta lacunosa, anche perché rimaneggiata nel tempo. Per i molti problemi testuali di questo verso, vd. Maehler 1997, p. 158 (= 2004, p. 168), che sembra sostenere l'ipotesi integrativa di Schmidt (μελ]ια]δε<ι> ἰᾶι), pur mantenendo la lacuna al testo in 2003, p. 56. A questa soluzione si attiene anche Sevieri 2010, p. 38. Tuttavia, tale proposta necessita di due condizioni non del tutto ovvie: la presenza del dativo μελ]ια]δεῖ, in cui ι sarebbe stato oblitterato forse per aplografia, e la cui ultima sillaba è da considerarsi breve, e che la dieresi posta sullo ι di ἰᾶ sia il segno di un inizio di parola. A nostro avviso, richiede meno sforzo esegetico l'integrazione proposta da Palmer e accolta da Kenyon 1897, p. 149 (ἰ]ὸπὶ ἡ]δεῖα), che bene si accorda, metricamente, con l'interpretazione che di questo verso danno sia Kenyon sia Maehler. Per quanto attiene alla colorazione dialettale di questa integrazione, da noi

...poiché
una dorata nave da carico mi inviò,
dalla Pieria, Urania dal bel trono,
piena di inni immortali
.....dell'Ebro fiorito
.....si rallegra o di un cigno dal lungo collo,
della dolce voce diletlandosi il cuore
finché tu qui non giunga
a cogliere i fiori dei peani,
o Pitico Apollo.
Tali cose i cori dei Delfi
fanno risuonare presso il tuo glorioso santuario.

Fonte: P.Lond. 733.

Metro: combinazione di misure dattiliche, preponderanti, con sequenze gliconiche, trocaiche e coriambiche¹. In particolare: gliconeo acefalo (v. 1); tetrametro dattilico ipercataletto (v. 2); pentametro dattilico catalettico *in syllabam* (v. 3); dimetro trocaico con tribraco in prima sede (v. 4); prassilleo II, ovvero tetrametro dattilico brachicatalettico + baccheo (v. 5); pentametro dattilico catalettico *in disyllabum* (v. 6); dimetro dattilico preceduto da due unità brevi + coriambo (v. 7); coriambo + *metron* giambico (v. 8); cretico + spondeo (vv. 9, 11); adonio (v. 10); adonio + ferecrateo acefalo (v. 12).

Dai dati interni forniti da questo ditirambo, è possibile desumere che la *performance* ebbe luogo a Delfi, quasi certamente durante i mesi invernali, in cui si diceva che Apollo soggiornasse presso gli Iperborei². I primi versi lasciano intendere, al di là dei problemi testuali dipendenti dallo stato di conservazione del papiro londinese, l'incrocio di tre campi semantici ben noti al pubblico che assiste alla *performance*: la navigazione, con i correlati concetti del viaggio e del commercio, il canto ed il mondo floreale. Il poeta di Ceo, che più volte nei suoi componimenti indulge a concretizzare la sua poesia, fino a personificarla³, in una sola strofe del nostro ditirambo (vv. 1-12) ricama una ricca e complessa associazione di immagini attorno ad un tema centrale, e molto battuto, della letteratura arcaica, quello dell'ispirazione poetica. Se, come tutta la critica è concorde ad accettare, l'oggetto

accettata in traduzione, va ricordato che in Bacchilide ἄδύς è attestato soltanto in composti aggettivali (cf. ἄδυεπής in IV, v. 7), mentre ῥόδύς compare in fr. 21 M., v. 5. Cf. Gerber 1984, ss.vv., pp. 5 e 97. L'integrazione del v. 8 è strettamente correlata con il corrispondente verso della seconda strofe (v. 20), il quale pone molti dubbî di ordine metrico, testuale e stilistico, che è possibile sciogliere soltanto con la combinazione di un'espunzione (di κόραι τ') e di un'integrazione (di δ'), come proponeva Maas. Si veda, su quest'ultimo intervento, Maehler 1997, pp. 162-163 (= Maehler 2004, p. 170) e 2003, p. 57. Conseguentemente alle correzioni maasiane del verso 20, Maehler propone per il v. 8, anche se soltanto in sede di commento (1997, p. 159 = 2004, p. 168), la correzione πρὶν τόδῃ, da noi accolta in traduzione, ed edita mantenendo la lacuna nel testo (2003, p. 56). Differentemente l'interpretazione che Sevieri 2010, pp. 38-40 applica al testo e al metro dei vv. 8 e 20, integrando il primo verso in altro modo (πρὶν ἂν ἐς πατρίδῃ) e conservando per il secondo il testo tràdito.

1 Vd. schema in Maehler 2003, pp. 55-56.

2 Cf. Pickard-Cambridge 1962², pp. 27-28 (*Dithyramb* n° XV), Maehler 2004, pp. 164-165, che tuttavia ricorda anche la tesi (di Kamerbeek) secondo cui questo ditirambo potrebbe essere stato eseguito ad Atene. La tradizione secondo cui Apollo tornasse a Delfi dopo un periodo invernale trascorso presso gli Iperborei, è riferita da Plutarco in *de E apud Delphos*, 388e-389c. Cf., a riguardo, Maehler 1997, pp. 149-150, Sevieri 2010, p. 84 (con altri importanti riferimenti bibliografici).

3 Cf. commento a B. *Ep.* VI, vv. 10-16, p. 155 sgg.

inviato dalla Musa Urania a Bacchilide è una ὀλκάς (v. 2), ovvero una nave da carico, a cui si riferirebbero l'aggettivo χρυσέαν e il participio congiunto γέμουσαν, è lecito pensare che Bacchilide voglia spingersi ad descrivere, nella forma di una elegantissima metafora, il viaggio che *conduce* questo ditirambo dalla Musa al luogo di esecuzione, ovvero, con tutta probabilità, Delfi, passando attraverso Bacchilide. "L'invio del canto" è tema caro a Pindaro e a Bacchilide, per la facilità icastica che il processo dell'ispirazione e della composizione poetica può assumere (si pensi alla metafora del magnete nello *Ione* platonico), ma anche per le immagini che l'attività di *Berufsdichter*, nel V secolo a.C., può suggerire¹. La metafora della "nave piena di canti" è declinata assecondando le esigenze del genere poetico ditirambico. Infatti, mentre nei versi di Bacchilide il trasporto per mare avviene dalla fonte sacra (la Pieria) al sacro luogo di esecuzione del ditirambo (Delfi), con riferimenti a dei (Urania, Apollo) e ad altri personaggi della mitologia (Eracle, Iole, Deianira, v.15 sgg.), nella poesia epinicia i toni divengono più personalistici: nella *Nemea* V (483 a.C.)², ad esempio, Pindaro immagina che la fama di Pitea di Egina, vincitore nel pancrazio, si diffonda dalla sua isola di origine verso tutti gli ἑμπόρια greci, caricata su navi come mercanzia gloriosa per lui e per la sua patria. Si vedano i versi iniziali di questo epinicio (Pi. N. V, vv. 1-5):

Οὐκ ἀνδριαντοποιός εἰμ', ὥστ' ἐλινύσσοντα ἐργά-
 ζεσθαι ἀγάματ' ἐπ' αὐτὰς βαθμίδος
 ἐσταότ'· ἀλλ' ἐπὶ πάσας
 ὀλκάδος ἔν τ' ἀκάτῳ, γλυκεῖ' ἀοιδά,
 στεῖχ' ἀπ' Αἰγίνας διαγγέλλοισ', ὅτι
 Λάμπωνος υἱὸς Πυθέας εὐρυσθενῆς
 νίκη Νεμείοις παγκρατίου στέφανον

Non scultore io sono, tale da foggare
 statue immobili che su di un piedistallo
 stanno ritte; ma su ogni
 nave da carico e in (ogni) nave leggera, o dolce canto,
 parti da Egina annunciando che
 il forte figlio di Lampon, Pitea,
 vince ai giochi nemei la corona del pancrazio

In questi versi, Pindaro crea un complesso gioco di metafore: il poeta non è un artista che genera statue mute e immobili, ma il creatore di una γλυκεῖα ἀοιδή in grado di prendere il mare, imbarcandosi su una pesante nave mercantile o su un agile battello³, e diffondere, alla maniera di un κῆρυξ⁴, la notizia del suo stesso contenuto (la vittoria di Pitea di Egina) agli abitanti del bacino mediterraneo. Alla staticità dei simulacri Pindaro oppone la vitalità del canto, che per le sue stesse

1 Cf. lo studio di Tedeschi 1985.

2 La *Nemea* V fu composta per la stessa vittoria per la quale Bacchilide compose l'*Epinicio* XIII. Maehler 1982, II, pp. 250-251 riporta gli elementi utili per la datazione della vittoria dell'egineta Pitea, senza tuttavia riuscire a fornire una data certa.

3 Secondo Maehler 1997, p. 156 vi sarebbe una leggera differenza fra la metafora delle navi in Pindaro e quella della ὀλκάς in Bacchilide: nel primo caso, si alluderebbe alle navi per rendere più chiara l'immagine del "trasporto del canto"; nel secondo, invece, la nave da carico sarebbe un espediente retorico per esprimere l'idea dell'"abbondanza di canti" che le Muse hanno inviato al poeta.

4 L'immagine dell'araldo è associata da Bacchilide ai canti (ἀοιδάι) che proclameranno agli stessi Egineti la vittoria del loro compatriota Pitea (XIII, vv. 228-231, cf. p. 158). La vicinanza fra questa immagine e quella dell' ἀοιδή pindarica che solca il mare per diffondere la gloria di Pitea agli altri popoli potrebbe essere stata determinata da un tentativo di emulazione fra i due poeti, che componendo per la stessa occasione (la vittoria che Pitea di Egina ottenne nel pancrazio ai giochi nemei, forse nel 483 a.C.), potrebbero aver impiegato la medesima associazione ἀοιδή - κῆρυξ. Poiché è difficile stabilire se l'epinicio bacchilideo abbia preceduto nel tempo la *Nemea* V di Pindaro, o viceversa, possiamo soltanto limitarci a sottolineare il rapporto di interrelazione fra i due testi, e più particolarmente fra le due metafore, senza stabilire quale delle due costituisca l'immagine che l'altro poeta avrebbe voluto variare.

dinamiche di composizione, esecuzione e trasmissione, si associa facilmente all'immagine di un viaggiatore per mare.

Come si è accennato, l'idea espressa da Bacchilide nel *Ditirambo* II differisce da quella pindarica soprattutto per il tipo di *rotta* intrapresa dalla "nave degli inni", la quale non è destinata a diffondere la fama del laudando, come in Pindaro, ma parte dal luogo d'origine dell'ispirazione poetica, la Pieria, per raggiungere Delfi, luogo della *performance*. La diversità di *rotte* è data dalla destinazione del canto. Mentre il punto focale del discorso retorico di Pindaro è la lode epinicia di un essere umano, la sequenza narrativa di Bacchilide esalta il valore culturale del ditirambo. In entrambi i casi, soltanto le Muse possono garantire che la nave arriverà a destinazione. Urania, che sembra essere la principale ispiratrice di Bacchilide¹, in questi versi veste i panni di un armatore che dall'alto del suo trono istoriato (cf. ἐϋθρονος) dà l'ordine di caricare (cf. γέμω) su una nave preziosa e immortale – da qui l'aggettivo χρύσεος² – i canti da ella ispirati, che per la loro origine sono immortali. Gli ὕμνοι, nella metafora navale, acquistano concretezza, figurando con efficacia il *peso* di una mercanzia tanto importante quanto poco visibile.

La lacuna al v. 4 può essere sanata con due possibili termini che, a prescindere dai problemi metrici, bene si integrano nel contesto dal punto di vista contenutistico: πολυφ[άτων ο ἄθαν]άτων³. La prima integrazione, accolta da Maehler 2003, p. 56, permetterebbe di associare gli inni alle nozioni – molto familiari alla poesia arcaica – di varietà e di molteplicità dei canti, garanzia dell'onniscienza delle Muse, da cui proviene l'ispirazione artistica; la seconda, invece, da noi accolta in traduzione, dà più risonanza al carattere divino degli inni, che in quanto ispirati da Urania conferiscono immortalità a sé stessi, a chi li canta, e all'oggetto del canto.

I primi quattro *cola* a noi pervenuti di questo ditirambo sollecitano due tipi di sensazione nell'uditorio, uno percepito durante la *performance*, l'altro immaginato grazie alla φαντασία αἰσθητική. Mentre infatti il pubblico *ascolta* i suoni e *vede* gli schemi circolari del coro ditirambico, Bacchilide destina nei partecipanti dell'evento artistico la *vista* immaginata di una ὀλκάς d'oro che dalla Pieria (Περ[ιάθην, v. 3), regione costiera della Macedonia, salperebbe alla volta della costa locrese, sul Golfo Maliaco, da cui successivamente i canti verrebbero trasportati – logicamente per via terrestre – fino al santuario focese di Delfi⁴. Questo itinerario non doveva risultare difficile da immaginare per un uditorio abituato ai pellegrinaggi nei santuari più noti della grecità, fra cui quello di Delfi, è bene ricordarlo, spiccava per importanza culturale e per afflusso di viaggiatori. Una nave da carico rappresenta il mezzo più veloce per trasportare una mercanzia, sebbene metaforica, dalla Macedonia alla Focide, almeno fino al Golfo Maliaco. L'accostamento metaforico ὀλκάς ὕμνων affonda le sue radici nella stretta relazione, ben nota al *Berufsdichter*, che intercorre fra l'idea del canto epinicio e quella del viaggio, e conseguentemente delle strade e delle rotte che il componimento, talvolta insieme al poeta, compie per raggiungere la committenza⁵. Uno dei primi

1 Cf. B. IV, v. 8; V, vv. 13-14; VI, vv. 10-11. Cf. commento a B. *Ep.* VI, vv. 10-16, p. 155 sgg.

2 La preziosità dell'oro, garanzia di imperitura luminosità e metafora di ciò che di più divino si possa offrire, è ricordata dallo stesso Bacchilide nell'epinicio in onore di Ierone vincitore con il carro a Olimpia (III, vv. 17-18). Il munifico tiranno di Siracusa, in quell'occasione, contribuì ad arricchire il santuario pitico di Apollo, in cui riluceva l'oro dei bei tripodi offerti al dio.

3 Vd. *supra*, p. 121 n° 1. La proposta alternativa di Jebb era ἀβρω[άτων], che, sebbene sia possibile dal punto di vista contenutistico, stride con il ritmo dattilico del verso, secondo l'interpretazione che ne dà Kenyon 1897, p. 146.

4 Se per questo ditirambo si immagina una esecuzione ad Atene (Kamerbeek), la ὀλκάς di Urania farebbe direttamente rotta dalla Pieria al Pireo. Per visualizzare meglio le coordinate degli itinerari qui brevemente descritti, cf. Talbert 2000, pp. 50 (Pieria), 55 (Locride, Focide), 58 (Attica).

5 Limitatamente a Bacchilide, cf. V, vv. 31-33 (τὼς νῦν καὶ <ἐ>μοὶ μυρία πάντα κέλευθος | ὑμετέρων ἀρετῶν | ὕμνῳ, κτλ.) e 196-197 (εὐκλέα κελεύθου γλώσσαν οὐ[– – –] πέμπειν Ἰέρωνι), con il commento di Maehler 1982, II, pp. 96-97 e 123. Si vedano anche B. X, vv. 51-52 (τί μακρὰν γ[λῶσ]σαν ἰθύσας ἐλαύνω | ἐκτὸς ὁδοῦ;) e XIX, vv. 1-14 (Πάρεστι μυρία κέλευθος | ἀμβροσίων μελέων | κτλ.), in cui per altro il poeta fa ricorso anche ai *topoi* del "dono delle Muse" e del "tessere canti". Per quest'ultimo passo, cf. Maehler 1997, pp. 249-253 (= 2004, pp. 210-212). Fondamentale contributo al tema metaforico delle "vie dei canti" è O. Becker, *Das Bild des Weges* (in *Hermes-Einzelschriften* 4, 1937). Analoga alla metafora della "via del canto" è quella del "carro del canto" con cui la Musa

esempi dell'associazione fra il canto e il viaggio per mare potrebbe trovarsi nell'ode che Ibico compose per Policrate di Samo (fr. S151 PMGF, vv. 23-24):

καὶ τὰ μὲν ἄν] Μοῖσαι σεσοφισμέναι
εὖ Ἑλικωνίδ[ες] ἐμβαίειν † λόγῳ[ι],

e le Muse, che di ciò sono edotte,
le Eliconie potrebbero bene imbarcarsi nel discorso (?)

Questi versi seguono il rifiuto da parte di Ibico di trattare i temi del ciclo troiano, e più in particolare l'argomento rappresentato da tutti quei celebri eroi che le navi «cave, dai molti chiodi» condussero a Troia (vv. 17-19). Stando alle integrazioni del papiro proposte da Page (1983⁴, p. 144) e accolte da Davies (1991, p. 242, che tuttavia appone una *crux* davanti a λόγῳ[ι], invalidando questa integrazione per motivi metrici), soltanto le Muse Eliconie, poiché esperte, potrebbero rivelare tutti i dettagli della Guerra di Troia e inserirli nella narrazione (vv. 23-24). Ragioni di ordine grammaticale e sintattico, oltre che papirologico e metrico, fanno di questi ultimi due versi una *vexata quaestio*¹. Rimane tuttavia indubbio, qui, il richiamo alla navigazione. Ibico metterebbe in luce l'analogia fra un nocchiero che, imbarcandosi, guida una nave attraverso infinite rotte, e le Muse che, esperte di tutto ciò che è vero o simile al vero, permettono alla poesia di trattare qualsiasi argomento esse desiderino. Anche per l'ode a Policrate, è bene sottolinearlo, il poeta dipende dalla committenza di un signore, in questo caso il tiranno di Samo (famosa per la sua flotta), così come avviene per l'epinicio pindarico. Per il ditirambo bacchilideo, l'idea della navigazione può essere suggerita non direttamente dalle caratteristiche della committenza - Delfi non è sul mare, anche se non lontana -, ma indirettamente, dal viaggio che il poeta o un suo messaggero avrebbe compiuto per *portare* i suoi preziosi inni a destinazione. La metafora del viaggio può, in qualche modo, tradire il ricordo – o la proiezione - del viaggio reale che la poesia ha compiuto per recarsi a Delfi, luogo della committenza e della *performance*.

Calliope conduce il poeta per diverse vie. Vd. B. V, vv. 176-178: λευκώλενε Καλλιόπα, | στᾶσον εὐποίητον ἄρμα | αὐτοῦ, e cf. Sevieri 2007, pp. 188-189. Si accorda con la medesima metafora della Musa-auriga (o meglio della Musa-timoniera) l'*incipit* dell'*Epinicio* XII di Bacchilide: Ὡσεῖ κυβερνήτας σοφός, ὕμνοάνασ-| σ' εὖθυνε Κλειοῖ | νῦν φρένας ἀμετέρας. Un uso metaforico simile del termine ὁδός, al limite fra il senso di "strada", quello di "rotta" e quello di "piano, progetto", è in B. XVII, v. 89. Lo stesso Bacchilide ricorre alla metafora della "via della felicità" in fr. 11 (*Pros.*) Maehl. Per un commento a questa espressione, cf. Maehler 1997, pp. 311-312 (= 2004, pp. 235-236).

- 1 Dal punto di vista metrico, l'ultima parola del verso 24 (λόγῳ), ammesso che inizi con le lettere λογ (Page 1983⁴, p. 145 riporta in apparato le altre possibili letture, λοιπ[oppure λοι], è incompatibile con il metro dattilico dei primi due versi della strofe. Non è inoltre possibile supportare una *correptio* poiché la prima parola del verso seguente (v. 25) è θνατός, anche se la lettura di questo, come precisa Davies 1991^a, pp. 242-243, è tutt'altro che certa. Per quanto attiene all'interpretazione grammaticale, gli studiosi divergono sul significato del verbo ἐμβαίνω. Molti commentatori, da Del Grande 1957, p. 192 a Wilkinson 2013, p. 74, intendono il pronome dimostrativo sostantivato τὰ dipendente da ἐμβαίνω, ammettendo un uso transitivo passivo per questo verbo, con il significato sostantivato di "trattare" o riflessivo di "imbarcarsi in" + l'accusativo. Conseguentemente, Del Grande traduce (pp. 192-193): «Questi eventi certo le dotte Muse eliconie potrebbero trattare nel racconto (*ovvero*, con la <loro> parola)», mentre Wilkinson (p. 52): «*On these events might the skilled Heliconian Muses embark...*» la quale lascia fra punti di sospensione il *locus desperatus* di fine v. 24. La traduzione di Wilkinson può essere ambigua, in quanto il verbo inglese *to embark* può avere sia il valore transitivo sia quello intransitivo. Il verbo ἐμβαίνω, tuttavia, ha spesso il senso causativo: "far entrare, caricare", e più specificatamente su una nave, come in Hom. *Od.* XI, v. 4. Noi preferiamo considerare il neutro sostantivato τὰ come accusativo di limitazione retto dal participio σεσοφισμέναι, e interpretare il verbo ἐμβαίνω in senso riflessivo, e λόγῳ come dativo di movimento. Il significato dell'espressione è dunque "imbarcarsi nel discorso". Dal punto di vista metrico e papirologico, si dovrebbe ammettere la *correptio* di ΛΟΓΩΙ e l'aporia del termine θνατός al verso 25. Corroborano la nostra interpretazione, almeno dal punto di vista contenutistico, i due passi Hom. *Il.* II, vv. 484-493 ed Hes. *Op.*, vv. 656-662. Le Muse, dunque, non si "imbarcherebbero negli eventi" né "tratterebbero gli eventi", ma, esperte degli argomenti rifiutati da Ibico, potrebbero raccontarli "imbarcandosi nel discorso".

Tornando alla metafora della ὀλκάς, va ricordato che altri due autori arcaici, secondo alcune fonti dirette ma frammentarie, e alcune fonti indirette, avrebbero fatto riferimento a questo termine¹. Il primo è Alcmane, per il quale un papiro (P.Oxy. 2387, fr. 3, col. III, v. 98 = fr. 3 col. III PMGF, v. 98) e delle glosse (Diogenian. in Cyr. in cod. Coisl. 394 ap. Reitzenstein, *Ind. Lect. Rost.* 1890/91, p. 6 = fr. 142 PMGF; Hsch. s.v. ὀλκάς, n° 579, II, p. 752 Latte) attestano l'uso di ὀλκάς, non è chiaro se per designare un usignolo o, secondo la correzione di Latte al passo di Esichio, la voce delle sirene². In entrambi i casi, non è possibile affermare se tale termine sia stato impiegato da Alcmane in senso metaforico o letterale³. Il secondo poeta in questione è Simonide di Ceo, citato da Imerio di Prusa (IV sec. d.C.). Nell'orazione XLVII, il retore illustra al suo destinatario Basilio il contesto culturale (e soprattutto culturale) delle Panatenee, che, come recita il titolo stesso dell'orazione⁴, si tenevano a quel tempo all'inizio della primavera⁵. Al paragrafo 12 (or. XLVII, 117-123, pp. 194-195 Colonna) Imerio menziona la processione della tradizionale trireme Παναθήναια, che i sacerdoti e le sacerdotesse ateniesi portavano in giro per la città, dal Dipylon all'Acropoli, trasportandola «come su un mare senza onde» (106-107), ovvero per mezzo di una struttura dotata di ruote (112-115). Nel paragrafo che segue, Imerio ricorda l'esecuzione rituale di una perduta ὥδή simonidea (117-123 = Simon. fr. 535 PMG):

λύσει δὲ τῆς νεὼς ὥδῃ τὰ πείσματα, ἦν ἱερὸς προσάδουσιν Ἀθηναῖοι χορός, καλοῦντες ἐπὶ τὸ σκάφος τὸν ἄνεμον, παρεῖναι τε αὐτὸν καὶ τῇ θεωρίᾳ συμπέτεσθαι. ὁ δέ, ἐπιγνοὺς οἶμαι τὴν Κεῖαν ὥδῃν, ἦν Σιμωνίδης αὐτῷ προσῆσε μετὰ τὴν θάλατταν, ἀκολουθεῖ μὲν εὐθὺς τοῖς μέλεσι, πολὺς δὲ πνεύσας κατὰ πρύμνης οὐριος ἐλαύνει τὴν ὀλκάδα τῷ πνεύματι.

scioglierà gli ormeggi una ὥδή da nave, che degli Ateniesi, in sacro coro, cantano invocando il vento in direzione dello scafo, perché esso sia presente e voli insieme alla nave sacra (θεωρίς). Ed esso, riconoscendo, come io credo, la ὥδή cea che Simonide cantava accordandosi con lui [oppure: cantava per lui] in mezzo al mare, segue immediatamente i canti, e soffiando molto da poppa, favorevole, spinge la nave (ὀλκάς) con il suo soffio.

Anche ammettendo che questo passo (in particolare da ἀκολουθεῖ a πνεύματι) sia una parafrasi della ὥδή simonidea (ipotesi di Maehler), nessun elemento sembra suggerire un uso metaforico di ὀλκάς, ovvero di "nave da carico del canto"⁶. Imerio, al contrario, si limita a ricordare la ὥδή che Simonide avrebbe cantato in mezzo al mare⁷, con l'intento di imitare il suono del vento o con quello di incantarlo (cf. le possibili sfumature dell'espressione ἦν Σιμωνίδης αὐτῷ προσῆσε μετὰ τὴν θάλατταν) perché cambiasse la sua direzione⁸.

La metafora bacchilidea della ὀλκάς ὕμνων, per riassumere, trae origine dall'immaginario collettivo del mondo arcaico, ma trova un solo parallelo esplicito nella letteratura lirica, ovvero Pi. N. V, v. 2. I versi di Ibico, e la metafora delle Muse che si imbarcano, hanno in comune con i passi di Pindaro e Bacchilide soltanto l'intreccio fra il campo semantico poetico e la terminologia nautica. I riferimenti

1 Cf. Maehler 1997, pp. 156-157.

2 Cf. Hsch. s.v. ὀλκάς, n° 579, II, p. 752 Latte, con la correzione dello stesso Latte (del trådito ἀηδων εἰρηνη in ἀοιδὰ Σειρήνων). Cf., su questo argomento, Calame 1983, pp. 604-605.

3 Su questo argomento, cf. Maehler 1997, p. 156, che in riferimento ai passi di Alcmane scrive: «Die Metapher vom Lastschiff der Lieder scheint bereits bei Alkman greifbar».

4 Cf. Colonna 1951, p. 189: Εἰς Βασίλειον Παναθηναίους ἀρχομένου τοῦ ἔαρος.

5 Il contesto stagionale in cui si tenevano queste feste ateniesi è, tuttavia, dibattuto. Cf. Penella 2007, pp. 253-254 n° 182.

6 Anche per questo passo, vd. Maehler 1997, p. 157: «Auch Simonides scheint die Metapher gebraucht zu haben, soweit man der Paraphrase des Himerios trauen kann».

7 Oppure, con Penella 2007, p. 257, «after [singing to] the sea», dopo aver cantato all'indirizzo del mare. Per questa interpretazione in senso brachilogico, cf. Panella *ibid.* n° 192.

8 Per le caratteristiche del rombo del vento, così come veniva inteso dall'orecchio greco, cf. analisi di Simon. fr. 595 PMG, p. 78 sgg.

di Alcmane e di Simonide alla ὀλκάς sono del tutto incerti, soprattutto sul piano semantico e del contesto compositivo. Queste considerazioni lasciano emergere l'originalità di Bacchilide e di Pindaro, e la loro capacità di modulare, a partire dagli elementi della cultura comune al loro uditorio, nuove quanto perspicue *figurae*. In altri due passi Bacchilide allude, in maniera più o meno velata, alla metafora del viaggio della poesia per mare. Si ricordi dapprima l'*incipit* dell'*Epinicio* XII (vv. 1-4):

᾿Ωσεὶ κυβερνήτας σοφός, ὑμνοάνας-
σ' εὖθυνε Κλειοῖ
νῦν φρένας ἀμετέρας,
εἰ δὴ ποτε καὶ πάρος·

Come un esperto timoniere,
signora del canto, Clio, guida
ora la nostra mente,
se mai anche un tempo (lo facesti)¹;

Quest'ode fu composta per un egineta, Tisia, vincitore nella lotta a Nemea². Anche in questo caso il trasporto del vincitore (dalla sua isola al luogo della vittoria e viceversa), e verisimilmente anche quello del canto, avvenne per via marittima. L'immagine di Clio-timoniera è del tutto affine a quella dell' ὀλκάς ὕμνων, con la differenza che nel ditirambo Urania ordina l'invio del "carico" all'indirizzo del poeta (cf. XVI, v. 2: ἔπεμψεν ἐμοί), mentre nell'*Epinicio* XII è Clio stessa, signora degli ὕμνοι, a guidare, da "abile timoniera", la nave della mente poetica. La seconda allusione all'idea del "viaggio per mare della poesia" è nei vv. 9-16 dell'*Epinicio* V (476 a.C.)³:

ἦ σὺν Χαρίτεσσι βαθυζώνοις ὑφάνας
ὕμνον ἀπὸ ζαθέας
νάσου ξένος ὑμετέραν
ἐς κλυτὰν πέμπει πόλιν,
χρυσάμπυκος Οὐρανίας
κλεινὸς θεράπων· ἐθέλει {δὲ}
— γάρυιν ἐκ στηθέων χέων

certo avendolo tessuto insieme alle Cariti dalla bassa cintura,
un inno dalla sacra
isola invia alla vostra
famosa città un ospite amico,
l'illustre servitore di Urania dalle auree
bende; e desidera,
— versando voce dal petto

αἰνεῖν Ἰέρωνα.

lodare Ierone.

La sacra isola da cui il poeta, "illustre servitore di Urania", invia il suo dono a Ierone, è Ceo, patria di Bacchilide. La metafora dell'inno *tessuto* (cf. ὑφαίνω), frutto di un accostamento paretimologico fra il termine ὕμνος ed il campo semantico della tessitura⁴, si inserisce nella più ampia immagine architettata da Bacchilide: questi, dopo aver *tessuto* il canto con l'aiuto delle Cariti, lo *invia* dall'isola Ceo alla città del laudando, Siracusa, facendo *scorrere* dal petto la lode per Ierone. Questa spedizione immaginaria richiama in tutto le dinamiche reali dell'invio per mare di un prodotto prezioso ad un committente lontano.

Il rapporto fra i due contraenti, nell'ambito una operazione che ha come oggetto la poesia, si formalizza secondo i principî di amicizia e di ospitalità. Nel genere encomiastico, infatti, il committente ed il poeta sono in un rapporto di ξενία. Pertanto, Bacchilide tiene ad esaltare la competenza che il suo amico-ospite Ierone saprà dimostrare nell'apprezzare «l'offerta dal dolce

1 Cf. p. 159. La saggezza e la competenza sono qualità imprescindibili per un timoniere, così come per un governante. La metafora del κυβερνήτης-governante sembra essere cara a Bacchilide. Cf. B. XIII, v. 185, XVII, v. 22.

2 Su questo epinicio si hanno pochi dati certi. Cf. Maehler 1982, II, pp. 243-244, Sevieri 2007, pp. 234-235.

3 Per una introduzione a questo epinicio, anche in relazione agli altri componimenti bacchilidei e pindarici che esaltano le vittorie di Ierone, cf. Maehler 1982, II, pp. 78-80 (= 2004, pp. 106-107), Sevieri 2007, pp. 161-165.

4 Per uno studio sullo stretto legame fra ὕμνος e ὑφαίνω, si rimanda, in particolare, a Diehl in *RhM* n° 89, 1940, p. 89, e a Patzer in *Hermes* n° 80, 1952, p. 323. Chantraine s.v. ὕμνος, p. 1156 nega, con Frisk (s.v. ὕμνος, p. 965), ogni possibile parentela etimologica fra i due termini, nonostante numerose formule arcaiche associno "a orecchio" il verbo tessere allo ὕμνος.

dono delle Muse» (B. V, v. 4) che il suo amico-poeta gli ha inviato da Ceo. Sevieri 2007, p. 167 approfondisce le dinamiche di questo rapporto:

Il complimento sottintende peraltro anche un rinnovato elogio della ricchezza di Ierone, oltre che naturalmente della sua disponibilità ad utilizzarla nel modo migliore (...), alla quale corrisponde del resto la prontezza con cui il poeta ottempera all'invito del generoso ospite, approntando di buon grado il dono che da Ceo giunge a Siracusa: l'epinicio è un prodotto costoso, e il committente deve essere rassicurato sulla qualità della merce che ha acquistato a caro prezzo, ma nello stesso tempo le regole non scritte del galateo encomiastico prevedono che la transazione commerciale venga trascritta nelle forme cortesi dello scambio di doni ospitali, frutto di generosa disponibilità da parte di entrambi i contraenti.

Sebbene nell'*Epinicio* V il viaggio per mare non sia esplicitamente espresso, è facile dedurre dal contesto compositivo che l'"inno tessuto" e composto per Ierone viene inviato (cf. πέμπει del v. 12) per mare, dall'isola di Ceo a Siracusa. Questa metafora può essere considerata del tutto analoga a quella della ὀλκάς ὕμνων del *Ditirambo* II¹. All'associazione metaforica fra ὕμνοι e carico navale seguono, nel ditirambo, i vv. 5-7, in cui il poeta cambia, per così dire, lo sfondo geografico dell'immaginario retorico. In questa sezione narrativa, infatti, Bacchilide sposta la sua attenzione dalla Pieria al fiume Ebro, descrivendo una scena idilliaca in cui non è chiaro, purtroppo, stabilire chi sia il soggetto². In questo contesto dominano la gioia, la bellezza ed il piacere, a cui alludono gli elementi tipici di questo tipo di scene secondo l'immaginario greco: un fiume, l'Ebro³, definito ἀνθεμόεις (v. 5) poiché rende fertili e rigogliose le sue sponde⁴; i verbi ἀγάλλομαι e τέρπομαι (vv. 6, 7); un cigno dal collo lungo, simbolo di bellezza, la cui presenza è pressoché certa (cf. v. 6). In tale contesto, la presenza di una ὄψ ἡδέϊα (v. 7), integrazione proposta da Palmer e da noi accettata in traduzione, si spiegherebbe con l'ascolto di una gradevole voce, forse in riva al fiume, da parte del misterioso soggetto.

La seconda grande metafora del passo bacchilideo in analisi, come si è accennato, è quella floreale. Apollo è invocato dal coro dei Delfi perché giunga presso il santuario pitico dopo la sua permanenza invernale presso gli Iperborei⁵, e possa così "cogliere fiori di peani" intonati in suo onore. Moltissimi sono i passi della letteratura arcaica in cui il canto o la voce sono associati al mondo floreale, genericamente (ἄνθος)⁶ o specificamente (λείριον⁷, ῥόδον⁸). Tuttavia, in questi versi di Bacchilide la metafora del "cogliere fiori di canti" acquista un valore notevole, se si considera il suo ruolo nella complessa e raffinata architettura retorica dell'intera strofe. Dal metaforico invio degli inni che, viaggiando per mare dalla Pieria su una ὀλκάς, raggiungono il poeta (vv. 1-4), si passa rapidamente ad una scena di amenità cui fa da sfondo il fiume tracio Ebro (vv. 5-7). La Tracia potrebbe rappresentare in questo caso un luogo di sosta per Apollo, nel suo viaggio di ritorno dalla

1 Non è possibile stabilire una cronologia delle tre immagini "marinaresche" in B. V (476 a.C.), vv. 9-16, XII (data incerta), vv. 1-4 e XVI (data incerta), vv. 1-4. Tuttavia, poiché la *Nemea* V di Pindaro, in cui si è vista una metafora del tutto simile a quelle bacchilidee, sarebbe stata composta nel 483 a.C., è lecito pensare che il poeta tebano abbia quanto meno influenzato – se non ispirato – le *figurae* adottate da Bacchilide.

2 Cf. *supra*, p. 121 n° 1.

3 Odierno Maritza, principale fiume della Tracia, navigabile, secondo Besnier 1914, p. 353 (s.v. Hebrus) a partire da Filippopoli.

4 La medesima immagine è usata per il fiume Nilo in B. XIX, vv. 39-40: παρ' ἀνθεμῶδεα | Νεῖλον.

5 Per questo mito, ricordato da Alceo nel suo inno ad Apollo parafrasato da Imerio (fr. 307c V.), cf. Maehler 1997, pp. 150-151 (= 2004, pp. 165-166), Sevieri 2010, pp. 84-85.

6 Cf., e.g., B. fr. 4 Maehl., v. 63 (ἀ,οιδᾶν ἄνθεα); fr. 20C Maehl., v. 3 (ἄνθεμον Μουσᾶ[ν]); Pi. O. VI, v. 105 (ὕμνων ... ἄνθος); O. IX, v. 48 (ἄνθεα δ' ὕμνων νεωτέρων). La metafora floreale è impiegata dai poeti anche per contesti differenti da quello strettamente poetico-musicale: Bacchilide, ad esempio, designa con ἄνθεα l'eccellenza di Ierone di Siracusa nelle azioni e nella munificenza, in III, vv. 92-94.

7 Cf., e.g., Hom. Il. III, v. 153 (vd. pp. 186-187), Hes. Th., v. 41 (vd. pp. 83-84), Pi. N. VII, v. 79 (in cui λείριον ἄνθεμον è metafora per il canto del poeta).

8 Cf., e.g., Sapph. fr. 55 V, vv. 2-3, in cui le "rose della Pieria" sono da intendere come i "canti ispirati dalle Muse".

terra degli Iperborei a Delfi¹. Poiché il fiume tracio è navigabile, anche il viaggio compiuto da Apollo, secondo l'immaginario a cui Bacchilide attinge, potrebbe svolgersi su di un'imbarcazione, o almeno di su di un ἄρμα che, trainato da cigni, possa sia volare che navigare². L'invocazione di Apollo (vv. 8-10) è, nella logica del linguaggio figurato, un invito a tornare per cogliere "i fiori di peani" che i Delfi intonano in suo onore. Fuor di metafora, Apollo accoglierebbe i sacrifici e gli onori che vengono elevati in suo onore a Delfi, e in cambio garantirebbe la sua presenza presso il santuario.

Il passaggio da una *figura* ad un'altra, ovvero da quella marittima a quella floreale, avviene in una struttura retorica articolata, che riflette la complessità compositiva di un ditirambo dal forte mimetismo lirico. In quest'ode, infatti, il genere letterario eseguito e quello evocato si sovrappongono, poiché il ditirambo riprende, ai vv. 1-12, il contenuto di un peana. Questa *mise en abîme* letteraria, per cui un genere è contenuto ed imitato in un altro affine ma differente, si inserisce in una complessa sovrapposizione di piani temporali ed esecutivi all'interno della medesima narrazione. A questo proposito, Sevieri 2010, p. 89 sottolinea:

I primi dieci versi del ditirambo rappresentano dunque (come è chiarito dai vv. 11-12) un'allusione in forma mimetica al peana delfico, il quale a sua volta è presentato come riattualizzazione rituale di un momento del mito, di un'occasione specifica che nell'epifania annuale del dio costantemente si rinnova; l'adesione del canto alle circostanze della sua esecuzione appare dunque articolata secondo una struttura complessa, che gioca su tre piani temporali, distinti ma tuttavia sovrappoventisi: quello in cui il coro canta, quello di cui canta e quello che è oggetto del canto riprodotto.

Dal punto di vista argomentativo, è difficile trovare le connessioni logiche che potrebbero aver portato Bacchilide ad associare i temi del viaggio degli inni per mare, quello del viaggio di Apollo fino a Delfi (anch'esso, probabilmente, immaginato per fiumi e per mare)³, e quello della raccolta dei fiori-peani da parte del dio pitico. Tuttavia, ad un'attenta analisi del testo tradito, e prescindendo da ogni velleitaria congettura integrativa sul papiro, si potrebbe avanzare l'ipotesi secondo cui il fiume Ebro svolge nell'economia compositiva della strofe un ruolo centrale molto importante. Questo fiume, più che le altre immagini evocate, potrebbe fungere da perno poetico, ovvero da punto di raccordo fra le diverse metafore, fra i vari linguaggi figurati e fra i distinti campi semantici. Molti dati relativi all'Ebro potrebbero avvalorare questa ipotesi. Esso è, innanzitutto, una tappa importante dell'itinerario seguito da Apollo per ritornare dalla terra degli Iperborei a Delfi. Il viaggio di Apollo potrebbe svolgersi, nell'immaginario greco, sulle acque dell'Ebro, e successivamente attraverso il Mar Egeo. Con tali immagini Bacchilide dà risonanza alla metafora del "viaggio per mare" degli ὕμνοι, suggerendo un parallelismo fra la ὁλκάς che, carica di inni, per ordine di Urania giunge dalla Pieria a Delfi, e l'ἄρμα trainato da cigni che, viaggiando o sorvolando fiumi e mari, trasporta il dio di tutti gli inni dalla terra degli Iperborei fino al santuario pitico. L'Ebro è inoltre un fiume fortemente legato alla mitologia poetico-musicale, poiché fa da sfondo alla fase finale del mito di Orfeo, figura perfettamente calzante con il contesto del ditirambo. Più in particolare, fra le acque di questo fiume fu gettata dalle Menadi (o dalle Tracie) la testa del "primo cantore", dopo lo σπαραγμός del suo corpo. Sull'Ebro è facile immaginare la "presenza sonora" di Orfeo, ovvero del suo canto, emesso dalla testa evinta dal corpo. Tale immagine sembra ricondurre all'idea di "poesia materializzata" tanto cara all'immaginario bacchilideo, nel quale il canto acquisisce forma fino alla vera e propria personificazione. Il mito di Orfeo, a cui Bacchilide

1 Cf. Maehler 1997, p. 151, Sevieri 2010, p. 88.

2 La descrizione più importante su cui ci si possa basare per avvalorare questa affermazione è la parafrasi che Imerio fa dell'*Inno ad Apollo* di Alceo (or. XLVIII, 10 sgg., p. 200 sgg. Colonna = fr. 307c V.), in cui il carro che Zeus dona ad Apollo, insieme alla mitra dorata e alla lira, ha come elemento costitutivo principale dei cigni («κύκνοι δὲ ἦσαν τὸ ἄρμα»), ed è fin dall'inizio associato alle correnti della fonte Castalia, presso Delfi.

3 Il tema del viaggio per mare è trattato da Bacchilide anche in XVII (ditirambo?), v. 1 sgg., con la breve descrizione del viaggio di Teseo per Creta.

potrebbe alludere attraverso il fiume Ebro, fa inoltre da raccordo fra il culto apollineo e quello dionisiaco¹. Infine, Bacchilide definisce questo fiume ἀνθεμόεις, alludendo al binomio acqua-fertilità e, più in particolare, alla fioritura dei campi e delle rive da esso bagnate, a primavera, stagione in cui Apollo ritorna a Delfi². Il riferimento ai fiori, dal punto di vista tematico, sembra del tutto coerente con il mito di Orfeo, il quale incantava tutti gli elementi della natura, facendoli cantare anche dopo la sua morte³, mentre a livello retorico e della successione delle immagini, anticipa la *figura* del "cogliere peani" da parte di Apollo.

Questi approfondimenti confermano la centralità argomentativa assunta dall'Ebro nella strofe bacchilidea. Esso appare come fondamentale punto di raccordo fra i diversi piani (mitologico, linguistico e retorico) dei versi bacchilidei. Le caratteristiche del fiume tracio, da noi messe in luce, risultano evidenti da alcuni punti della descrizione fornita dall'autore del *De Fluviis*⁴:

1151B:

Ἐβρος ποταμός ἐστι τῆς Θράκης, <τὴν> προσηγορίαν εἰληφώς ἀπὸ τῆς συστροφῆς τῆς καταφορᾶς τοῦ ὕδατος.

L'Ebro è un fiume della Tracia, e ricevette tale nome dal flusso vorticoso della sua acqua.

1151E-F:

Γεννᾶται δὲ καὶ ἐν τῷ Παγγαίῳ ὄρει βοτάνη, κιθάρα καλουμένη διὰ ταύτην τὴν αἰτίαν. <αἱ> διασπαράσσασαι τὸν Ὀρφέα τὰ μέλη τοῦ προειρημένου εἰς ποταμὸν ἔβαλον Ἐβρον· καὶ ἡ μὲν κεφαλὴ τοῦ θνητοῦ κατὰ πρόνοιαν θεῶν εἰς δράκοντα μετέβαλεν τὴν μορφήν τοῦ σώματος, ἡ δὲ λύρα κατηστερίσθη κατὰ προαίρεσιν Ἀπόλλωνος, ἐκ δὲ τοῦ ρεύσαντος αἵματος ἀνεφάνη βοτάνη κιθάρα καλουμένη. τῶν δὲ Διονυσίων τελουμένων, αὕτη κιθάρας ἀναδίδωσιν ἦχον· οἱ δὲ ἐγχώριοι νεβρίδας περιβεβλημένοι καὶ θύρσους κρατοῦντες ὕμνον ᾄδουσιν· « καὶ τότε φρονήσεις, ὅταν ἔση μάτην φρονῶν » καθὼς ἱστορεῖ Κλειτώνυμος ἐν τῷ 7 τῶν Θρακικῶν.

Nasce inoltre sul monte Pangeo [monte che sorge presso il fiume Ebro, cf. 1151d-e, *n.d.t.*] una pianta chiamata κιθάρα per tale ragione. Le donne che fecero a pezzi Orfeo, gettarono le membra di quest'ultimo nel fiume Ebro; e la testa del morto, secondo il volere degli dèi, mutò il suo aspetto fisico in serpente, mentre la lira fu collocata tra gli astri per volere di Apollo, e dal sangue che era fluito apparve una pianta, chiamata κιθάρα. Quando si compiono i riti di Dioniso, essa emette un suono di κιθάρα: e gli abitanti del luogo, rivestiti di pelli di cerbiatto e impugnando dei tirsi, cantano un inno: «e

1 Per il legame Apollo-Orfeo, cf. Pi. *P.* IV, vv. 176-177: ἐξ Ἀπόλλωνος δὲ φορμικτὰς αἰδᾶν πατήρ | ἔμολεν, εὐαίνητος Ὀρφεύς. Si vedano, su questo argomento, anche le rappresentazioni vascolari che associano la figura di Apollo a quella di Orfeo. Cf., ad esempio, LIMC, s.v. Mousa, Mousai, n° 99, VI, 1, p. 669, (comm.); VI, 2, p. 398 (tav.). Per le strette connessioni fra Orfeo e Dioniso, figure liminali sul piano culturale e musicale, cf. una bibliografia essenziale in Andrisano 2009, pp. 52-53, nn° 60, 61.

2 Il periodo dell'anno in cui i Greci collocavano il ritorno di Apollo, nonché quello in cui gli studiosi collocano l'esecuzione del ditirambo bacchilideo, è l'inizio della primavera (marzo-aprile). A questa ipotesi si contrapporrebbe tuttavia la parafrasi dell'alcaico *Inno ad Apollo* approntata da Imerio, secondo cui l'arrivo di Apollo presso il santuario pitico avverrebbe in piena estate. Si veda, su questo argomento, Sevieri 2010, pp. 84-85 (con importante bibliografia).

3 Apollonio Rodio, in I, vv. 26-31, ricorda che Orfeo ammaliaava con i suoi canti le rocce e le correnti dei fiumi, e che quel canto «ancora oggi lo attestano le querce selvagge che sulla costa di Zone, in Tracia, fioriscono disposte per file serrate in ordine: sono le querce che con l'incanto della sua cetra il poeta fece muovere e scendere giù dalla Pieria» (trad. di Paduano 1988², p. 85).

4 Oggi viene pressoché unanimemente rigettata dalla critica l'attribuzione di questa opera a Plutarco di Cheronea. Cf. De Lazzer 2003, pp. 30-44. Non va taciuto che la descrizione dell'Ebro, nel trattato pseudo-plutarco, segue l'evocazione dell'Elicona, monte prediletto dalle Muse. L'ordine con cui l'autore sceglie i suoi argomenti, come ricorda De Lazzer 2003, pp. 20-23, sembra seguire unicamente i criteri dell'eziologia e dell'analogia. Non è un caso, dunque, che il monte Elicona, sede beotica delle Muse, preceda nella sequenza narrativa il tracio fiume Ebro, geograficamente lontano, ma tematicamente affine per i suoi legami con Orfeo e più in generale con la musica.

allora sarai saggio, quando invano sarai saggio»¹, secondo quanto racconta Clitonimo nel III libro delle *Storie di Tracia*.

Riassumendo, nella prima strofe del *Ditirambo* II, Bacchilide intreccia elementi diversi sui piani narrativo, performativo e mitologico-culturale. Le figure retoriche costituiscono il luogo espressivo ideale in cui questi piani si sovrappongono. Acquistano dunque importanza funzionale le immagini del viaggio (quello di Apollo e quello degli ὕμνοι) e dei fiori (quelli dell'Ebro e quelli colti da Apollo). Possibile punto di raccordo tematico potrebbe essere l'Ebro, che grazie alle sue implicazioni culturali, richiamerebbe nell'uditorio i fondamentali temi del canto, della navigazione e dei fiori.

Metonimia

Per metonimia, oggi, si intende l'espressione di un concetto attraverso una parola diversa da quella propria, ma ad essa legata da una relazione di contiguità o di dipendenza logica o materiale. Questa figura retorica implica un trasferimento di significato da un termine ad un altro, sebbene nell'ambito dello stesso campo semantico². In quest'ultima caratteristica consiste la differenza sostanziale fra la metonimia e la metafora. Secondo la definizione aristotelica (*Po.* 1457b), tuttavia, la metonimia rientrerebbe nella definizione di metafora, e più in particolare nella metafora "dalla specie al genere".

Alcm. fr. 41 PMGF

ἔρπει γὰρ ἅντα τῷ σιδάρω τὸ καλῶς κιθαρίσδην

infatti rivaleggia con il ferro, il bel citareggiare

Fonte: Plu. *Lyc.* 21, 6 (III, 2, p. 34 Z.), id. *De Alex. m. fort. aut virt.* 335a (II, 2, p. 96 Nachst.-Siev.-Titch.).

Metro: due epitriti giambici + *hemiepes* femminile³.

Genere: componimento corale (probabilmente partenio)⁴. Nannini 1988, tuttavia, sostiene la tesi di una esecuzione monodica in ambito simposiale (vd. *infra*).

L'attribuzione di questo frammento ad Alcmane, nonostante essa sia ormai largamente condivisa dalla critica, non è esplicitata in nessuna delle due citazioni di Plutarco⁵, che ricorda solamente che

1 L'interpretazione di questo verso rimane ancora oscura. Cf. De Lazzer 2003, p. 220.

2 Per le fonti antiche sulla metonimia, cf. Lausberg pp. 292-295.

3 Cf. l'interpretazione metrica – secondo le tre possibili disposizioni colometriche – in Gentili-Catenacci 2007, p. 250.

4 Page 1983⁴, p.46, Calame 1983, p. 143 e Davies 1991^a, p. 83 considerano questo frammento di sede incerta.

5 Cf. Janni 1965, pp. 91-95 considera questo frammento «non sicuramente alcmane» (p. 95) per ragioni legate alle due citazioni e per motivi linguistici (uso dell'articolo + infinito come elemento più moderno rispetto alla norma

il verso è stato composto da un λακωνικὸς ποιητής. L'autore della *Vita di Licurgo* delinea le caratteristiche della società spartana arcaica, in cui musica e guerra erano non soltanto compatibili, ma addirittura complementari: lo stesso re sacrificava alle Muse prima di andare in battaglia, mentre l'esercito avanzava in marcia contro il nemico al ritmo dell'*aulos*¹, che secondo lo pseudo-Plutarco (*de Mus.*, 26) intonava la cosiddetta melodia di Castore (Καστόρειον μέλος)². Quest'ultima era, secondo Polluce (IV, 78) una melodia molto usata dagli Spartani, scandita da un ritmo di marcia (ἐμβατήριος) ovvero anapestico³. Ancora nella *Vita di Licurgo* (22, 5), Plutarco menziona il peana di marcia (ἐμβατήριος) intonato dai soldati spartani prima dell'assalto al nemico⁴.

La Sparta del VII secolo accordò molta importanza alla musica, non soltanto in seno alla guerra, ma anche nell'ambito di feste annuali come gli Ὑακίνθια, le Γυμνοπαιδία o i Κάρνεια⁵. Nelle συσσιτίαι, inoltre, si usava cantare peani mentre si consumava il pasto comune⁶. L'importanza della musica nella Sparta arcaica trova riscontro anche nell'iconografia. Pausania, per esempio, ricorda una statua che ritraeva presumibilmente la città di Sparta, rappresentata come una donna con in mano una lira (III, 18, 8). Poco più di una generazione prima di Pausania, Plutarco ricorda una statua del tutto simile, sintesi visiva delle doti militari e musicali riunite nello stesso individuo. Nell'opera *Sulla fortuna o sulla virtù di Alessandro Magno*, infatti, Plutarco descrive il valore militare di uno dei citarodi al seguito di Alessandro, Aristonico (334f), il quale cadde in battaglia dopo aver valorosamente combattuto. L'eroico citarodo volle che si erigesse una statua bronzea in suo onore nel santuario di Delfi. Questa statua, continua Plutarco, ritraeva il citarodo che teneva una κιθάρα in una mano, e che brandiva una lancia con l'altra:

κιθάραν ἔχοντα καὶ δόρυ προβεβλημένον

In tal modo, si voleva non soltanto onorare la sua veste di guerriero (οὐ τὸν ἄνδρα τιμῶν μόνον) ma anche rendere omaggio alla sua attività di musicista (ἀλλὰ καὶ μουσικὴν κοσμῶν). Questa immagine, non a caso, precede di poco la seconda citazione del nostro verso⁷. Il contesto di questa seconda citazione plutarchea sembra confermare che il binomio "musica-guerra" non era inteso in senso oppositivo (come in B. XV, vv. 12-16)⁸ né esprimeva un'idea di subordinazione dei suoni rispetto al valore guerresco⁹. Da entrambe le citazioni, e dai rispettivi contesti, risulta chiaro che nella Sparta del VII secolo la musica e la guerra, la κιθάρα e le armi, erano due binari paralleli della società

omerica), sulla scorta di Wackernagel.

1 Cf. Th. V, 70; Plu. *Lyc.* 21, 4; *apophth. lac.* 238b; Ath. XII, 517a e XIV, 627d. Vd. TAVOLA 5.

2 Cf. Pi. I. I, v. 15, P. II, v. 69. Si ricordi che anche la "pirrica", danza di guerra in armi, era fortemente legata alla cultura spartana. Cf. Gentili-Lomiento 2003, p. 78. Si veda, su questa danza, la scena dipinta su un'idria, risalente al 500 a.C. ca., esposta a The Metropolitan Museum of Art (Rogers Fund, 1921, n.i. 21.88.2), e descritta da Bundrick 2005, p. 79: ai due lati compaiono due guerrieri con lancia e scudo, che seguono passi coordinati di danza, mentre al centro, stante, è un auleta, che sembra accompagnare la danza dei guerrieri, oltre che con il suono del suo strumento, anche con movimenti del capo.

3 Alla luce di queste informazioni, e considerando la limitatezza del verso trasmessoci da Plutarco, è stata proposta una interpretazione colometrica diversa, con una seconda parte del verso a prevalente ritmo anapestico (τὸ καλῶς κιθαρίσδην). Per questa scansione, cf. Calame 1983, p. 287.

4 Secondo alcuni studiosi il metro anapestico sarebbe stato usato durante l'assalto guerriero; secondo altri invece durante la marcia cadenzata dei soldati. Cf. Gentili-Lomiento 2003, p. 108.

5 Su queste feste, legate al calendario spartano ed alla cultura militare, cf. Calame 1977^a, pp. 350-354.

6 Cf. Ath. XIV, 630f = Tyr. test. 11 Gent.-Pr.. Anche Omero ci attesta l'importanza della musica – e della danza – nei banchetti della Sparta arcaica, in cui Telemaco si reca insieme a Pisistrato, figlio di Nestore. Si veda Hom. *Od.* IV, v. 15 sgg.

7 Come nella citazione tratta dalla *Vita di Licurgo*, anche in quest'altra Plutarco non fa esplicito riferimento ad Alcmane, ma introduce il verso sostenendo (in 335a) che Aristonico, eccitato dal νόμος ἀρμάτειος eseguito dall'auleta Antigenide, impugnò con gran trasporto le sue armi, «dando testimonianza di ciò che gli Spartiati cantano» (μαρτυρήσαι τοῖς ἄδουσιν) nel celebre verso.

8 Cf. commento ad Anacr. fr. 356b PMG = 33 Gentili vv. 7-11, p. 19 sgg.

9 Come invece sostiene Nannini 1988, p. 11.

aristocratica, e che tale situazione era differente da quella, proverbiale ma più recente, di una Sparta dedita unicamente alla guerra. A questo proposito, Gentili-Catenacci 2007, p. 249 ricordano:

Il poeta afferma con orgoglio che a Sparta la cetra era tenuta in pregio come la spada. Questo era certamente vero al suo tempo; non risponderà più alla realtà del V sec. Nel VII sec. Sparta era la città più fiorente della Grecia, e amava l'arte e la poesia; è grave errore storico rappresentarla fin da allora come diventerà più tardi¹.

Alcmane, che opera in una Sparta così evoluta e raffinata, lontana dalla quella città austera che diverrà più tardi, esalta nei suoi versi il connubio fra armi e musica promosso dalla città laconica². Egli ricorre a due termini, il ferro ed il citareggiare, che per il loro valore emblematico riassumono i rispettivi campi semantici della guerra e della musica. Il termine σίδηρος era usato per designare la spada, le armi, o più genericamente la guerra. Tale metonimia (parte per il tutto) sembra essere molto antica³, ed è probabile che già all'epoca in cui visse Alcmane questo termine fosse entrato nel linguaggio comune, e che la sua accezione metaforica fosse stata ormai *congelata*. Tuttavia, anche ammettendo che la pregnanza del valore metaforico di σίδηρος (= "armi, guerra") fosse a quel tempo esaurita, l'accostamento con il verbo καθαρίζειν, metonimia per musica, potrebbe aver riattivato la metafora del "ferro = guerra". Il termine σίδηρος ritroverebbe nuovo valore grazie al contesto del linguaggio figurato: la compresenza ravvicinata di un'espressione metaforica *congelata* e di una ancora *viva*, permette infatti alla prima di riacquistare la sua originaria espressività e di suscitare un effetto di ξενικόν⁴. In questo modo, il poeta avrebbe creato una giustapposizione enfatica di due termini rappresentanti parti per il tutto⁵. È possibile che anche Pindaro, in modo del tutto simile, rivitalizzi una espressione ormai entrata nel linguaggio formale, ai vv. 14-15 dell'*Olimpica* X:

μέλει τέ σφισι Καλλιόπα
καὶ χάλκεος Ἄρης.

Il poeta tebano ricorda che ai Locresi Zefirî (anch'essi, come gli Spartani, di cultura dorica) sta a cuore non soltanto Calliope, metonimia per tutta l'arte poetica, ma anche "Ares di bronzo", ovvero il dio in armi, e, fuor di metafora, la guerra stessa⁶. Sebbene l'epiteto "bronzeo" abbia normalmente un

1 Diversamente, Janni 1965, p. 95 mette in dubbio l'idea della contrapposizione fra una Sparta arcaica dedita alle arti ed una Sparta classica unicamente dedita alla guerra, ritenendo che questo frammento «si riferisca in qualche modo alla pratica spartana della musica guerriera, in senso ideale o piuttosto immediato e concreto», e che «non c'è motivo di dubitare che uno Spartano del V secolo potesse far sue queste parole con minor convinzione che uno del VII».

2 È probabile che, insieme alla musica, anche la danza e i suoi schemi orchestrici fossero accostati ai movimenti dei combattenti. L'arte della danza poteva essere facilmente associata a quella militare. Cf. Veneri 1995, pp. 111-114. Per la complementarietà di musica e arte guerriera, cf. anche Calame 1983, p. 550.

3 Vd., fra gli altri, Hom. *Il.* IV, v. 485, XVIII, v. 34, XXIII, v. 30, per σίδηρος in luogo di spada, arma; Hom. *Il.* IV, v. 123 per σίδηρος in luogo di punta di freccia; Hes. *Op.*, v. 385 per σίδηρος in luogo di falce. Anche nella poesia italiana, "ferro" vale "spada", per metonimia, da Petrarca a Leopardi. Si veda, e.g., il verso 5 dell'ode *All'Italia* del poeta di Recanati. Altrove la guerra può essere rappresentata non già dal materiale delle armi, ma da una parte di essi, come, per esempio, da una punta di lancia (αἰχμή), come in Anacr. fr. 382 PMG = 109 Gentili: δακρυόεσσάν τ' ἐφίλησεν αἰχμήν.

4 Si prenda l'esempio di A. *Pers.* vv. 299-301. Su questo argomento, cf. p. 177.

5 L'uso dell'infinito preceduto dall'articolo è usato soltanto tre volte nella melica arcaica antecedente a Pindaro. Secondo Gentili-Catenacci 2007, p. 250 questa particolare rarità darebbe rilievo al concetto espresso dall'infinito. Per altri, invece, come Janni 1962, I, p. 92, questo elemento non sarebbe tipico della lingua arcaica e farebbe dubitare sull'attribuzione dello stesso frammento ad Alcmane.

6 Si veda il commento a questi versi di Lomiento 2013^a, pp. 560-561. Cf. Pi. *O.* XI, vv. 16-19, in cui il poeta assicura alle Muse che gli stessi Locresi Zefirî sono uno στρατός (forse termine volutamente ambiguo) non ostile allo straniero né ignaro delle cose belle, ma dotato di acuta saggezza e armato di lancia (αἰχμητής), ovvero bellicoso. Cf. anche Pi. *N.* VII, vv. 9-10 (detto dell'egineta Sogene): πόλιν γὰρ φιλόμολπον οἰκεῖ δορικτύπων | Αἰακιδᾶν.

valore puramente esornativo, è possibile ravvisare in questo caso una riesumazione della sua pregnanza nel sintagma *χάλκεος Ἔρως*: il dio, diversamente dalla musa "bella voce", è associato al metallo, materiale universalmente noto per il suo uso in battaglia e per il suo suono stridente. Nell'*Olimpica* XIII (a Senofonte corinzio) Pindaro si spinge ad unire sintatticamente la Musa ed Ares (vv. 22-23a):

ἐν δὲ Μοῖσ' ἀδύπνοος,
ἐν δ' Ἄρης ἀνθεῖ νέων
οὐλίαις αἰχμαῖσιν ἀνδρῶν.

Ivi Musa che dolce spira,
ivi Ares fiorisce
di punte mortifere di giovani.

L'idea di compresenza di arte e guerra nella città dorica di Corinto è espressa da Pindaro attraverso un'abile scelta grammaticale e lessicale. Uno zeugma unisce la Musa ed Ares¹: la prima è detta *fiorire* e affermare la sua presenza con il suo dolce spirare/inspirare (dolcezza del suo profumo, e dolcezza della sua ispirazione); il secondo, invece, *fiorisce* sulle punte delle lance dei giovani guerrieri, conferendo l'ardore in battaglia e seminando morte².

Dai frammenti dei numerosi poeti che operarono nella Sparta arcaica (da Terpandro a Taleta di Gortina a Sacada di Argo allo stesso Pindaro)³ apprendiamo che non soltanto la vita militare, ma anche la quotidianità erano accompagnate dalla *κιθάρα* e dall' *αὐλός*, presenti nei peani, negli inni, negli epitalamî e nei molti altri canti corali e monodici eseguiti durante le feste e le solennità. Lo dimostrano anche i partenî composti da Alcmane, e la nascita, durante la seconda *κατάστασις*, delle *Gymnopedie*, in cui per cinque giorni giovani spartani intonavano canti corali⁴. Alcuni frammenti di Alcmane sembrano suggerire l'ipotesi di una esecuzione di suoi componimenti in particolari tipi di banchetto, come ricordato da Nannini 1988, p. 9:

Si tratterà di un simposio particolare, soggetto all'apparato statale, codificato in modo più fortemente rituale, spesso riconducibile alle grandi feste comunitarie. Certo alcune caratteristiche del dettato poetico alcmaneo possono essere accostate ai più comuni *tópoi* della produzione conviviale.

Come il *ferro* è simbolo di tutte le armi e dello stesso ardore guerresco⁵, così il *citareggiare* rappresenta qui tutti gli strumenti ed i canti, e più in generale la dedizione del popolo spartano alla pratica musicale nella vita quotidiana.

Per Alcman fr. 41 PMGF sono state proposte traduzioni differenti, a seconda dell'interpretazione in senso associativo od oppositivo dell'espressione *ἔρπειν* + *ἄντα*: «procedere di pari passo», «rivaleggiare», «opporsi»⁶. Quale che sia il senso da dare a questa espressione, è chiaro che Alcmane pone a confronto i due concetti attraverso i rispettivi rappresentanti, il ferro ed il citareggiare, che secondo Plutarco (*Lyc.* 21, 6) facevano dei Lacedemoni un popolo di *μουσικῶτατοι* e di *πολεμικῶτατοι*. Questo frammento permette di studiare, attraverso il valore metaforico del *κιθαρίζειν* e del *σίδηρος*, il forte legame che la musica e la guerra avevano con la cultura

1 Uno zeugma associa, nel significato di fiorire (*θάλλω*), la lancia (o meglio la sua punta, *αἰχμή*), la Musa penetrante (*Μῶσα λίγεια*) e la giustizia delle ampie strade (*δίκαια εὐρυάγυια*) nella Sparta cantata da Terpandro (fr. 5 Gostoli).

2 Preferiamo mantenere il significato etimologico di *αἰχμή* = punta di lancia (metonimia per l'intera arma), sulla quale visivamente è possibile, per metafora, vedere lo sbocciare del fiore mortifero della battaglia. La punta della lancia, infatti, è quella che per prima si colora di sangue. Un uso metaforico più distante dalla concretezza del termine *αἰχμή* è invece sostenuto, in riferimento a Terpandro, Pindaro ed Eschilo, da Gostoli 1985, pp. 185-188.

3 Cf. Terp. fr. 5 Gostoli; Pi. fr. 199 Maehl., apud Plu. *Lyc.* 21, 4-6.

4 Cf. Ath. XV, 678c; Paus. III, 2, 9; Suid. s.v. *Γυμνοπαιδεία*, n° 486, I, p. 547 Adler.

5 Anche De Martino-Vox 1996, I, p. 189 ricordano che *σίδηρος* è traslato per *πόλεμος*, come *αἰχμή* in Tirteo, fr. 9 Gent.-Pr., v. 36.

6 Cf. Gentili-Catenacci 2007, p. 250 e Calame 1983, p. 551. Campbell 1982, p. 219 è propenso ad accogliere la correzione dello Scaligero *ῥέπει* e a intendere con il senso di "prevalere, far piegare la bilancia, inclinare" - il che porrebbe la musica al di sopra della guerra-, e non in senso di equilibrato parallelismo o di opposizione. Per il valore di *ἄντα* in questo verso, cf. anche Nannini 1988, pp. 41-42.

aristocratica della Sparta del VII secolo¹. Alcmane avrebbe potuto mettere in relazione la guerra, ad esempio, con l' αὐλός che ne accompagnava i passi di marcia (cf. *supra*)², o con la σάλπιγξ, strumento legato al culto della dea Atena e usato frequentemente in battaglia³. Non è un caso che egli abbia scelto il κιθαρίζειν per rappresentare la musica: al "nobile" concetto della guerra egli associa la "nobile" κιθάρα, la quale ricorda, nella forma, nel suono e nelle modalità esecutive, la celeberrima φόρμιγξ con cui Achille, il prototipo dell'eroe greco, accompagnava il suo cantare "le glorie degli eroi" (Hom. *Il.* IX, vv. 186-189)⁴. A questa associazione (strumento a corde – arte guerriera) sembra essere del tutto riluttante la comunità dei Feaci, che ha in spregio l'arco e la faretra (Hom. *Od.* VI, v. 270: οὐ γὰρ Φαιήκεσσι μέλει βιὸς οὐδὲ φάρετρη), ma a cui «sempre sono cari i banchetti, la κιθάρα e le danze» (Hom. *Od.* VIII, v. 248):

αἰεὶ δ' ἡμῖν δαίς τε φίλη κιθαρίς τε χοροί τε

Con queste parole Alcinoos spiega la natura del suo popolo a Ulisse, chiedendo, poco più avanti, che si porti una φόρμιγγα λίγειαν (*Od.* VIII, v. 254) a Demodoco, per mostrare all'ospite quanto i Feaci siano più bravi «nella nautica, nella corsa, nella danza e nel canto» (v. 253):

ναυτιλίῃ καὶ ποσσὶ καὶ ὀρχηστῷ καὶ ἀοιδῇ

Diversamente dal regno di Alcinoos, i valori della Sparta arcaica sono riassunti nel verso di Alcmane, che esalta con due metonimie i due concetti che la società aristocratica considerava propri: la musica e la guerra. Il componimento corale, nelle linee generali, potrebbe aver sviluppato il medesimo tema che più tardi Pausania vedrà espresso in forma visiva nella statua della città di Sparta (vd. *supra*): la fierezza di una città aristocratica che considera sue attività peculiari la musica e la guerra. Più in particolare, in questo verso emblematico della cultura spartana arcaica, Nannini 1988 legge la contrapposizione fra due *momenti* tipici dell'aristocrazia: il σίδηρος rappresenterebbe il duro momento della guerra, mentre il κιθαρίζειν sarebbe non soltanto la metafora della musica – ed in particolare della musica aristocratica –, ma ancora più in generale l'espressione simbolica del tempo di pace e del simposio (da intendersi come simposio "di stato"; cf. *supra*). Quest'ultima interpretazione porterebbe ad ascrivere il verso al genere simposiale, e assegnerebbe anche un significato estetico-letterario ai due termini κιθαρίζειν e σίδηρος, che rimanderebbero rispettivamente al genere lirico e a quello epico. A questo proposito, Nannini 1988, pp. 44-45 commenta:

La coppia antinomica guerra-simposio, che dal brano iliadico procede [Hom. *Il.* IX, 185-191, *n.d.a.*⁵], si afferma, come è noto, in ambito lirico, configurandosi anche nel suo sviluppo come contrapposizione operante nella scelta dei temi e dei modi del canto, ed è ancora vitale, benché piegata ad esiti diversi, nei poeti latini. Considerata la notevole incidenza di questa antitesi nella poetica simposiale, la sede di destinazione del frammento alcmaneo si direbbe proprio il simposio, al quale si addice, fra l'altro, un *kitharízein* pregevole (*kalós*) a livello estetico e tecnico, e fors'anche morale, in

1 Per il rapporto di Alcmane con le famiglie reali spartane, visto attraverso lo studio del P.Oxy. 2390, fr. 2, col. II (= Alcman fr. 5.2 col. II PMGF, Davies 1991^a, pp. 50-51), vv. 13-22, cf. West 1992^b, pp. 1-7.

2 Vd. West 1992^a, pp. 29-30 per il legame fra l'esercito spartano e la funzione dell' αὐλός. Lo pseudo-Plutarco (*de Mus.*, 26, 1140c) ricorda come i Lacedemoni si predisponessero allo scontro con il nemico cantando un peana, accompagnati dal *nomos* auletico che essi chiamavano Καστόρειον μέλος. Altri popoli, invece, prediligevano altri strumenti per prepararsi alla battaglia: i Cretesi la λύρα, altri ancora la σάλπιγξ. Cf. Lasserre 1954, p. 170.

3 Cf. West *ibid.*, pp. 118-121, e per l'iconografia vascolare, che ritrae spesso questo strumento associato a guerrieri, ad Amazzoni e alla stessa dea Atena, cf. Bundrick 2005, pp. 42-46.

4 Janni 1965, vol. I, p. 95 intende l'associazione κιθαρίζειν-σίδηρος in senso più immediato e concreto, intendendo unicamente un rimando alla pratica musicale in preparazione al combattimento.

5 Non osta a questa ipotesi, secondo Nannini, il fatto che Omero non conoscesse il termine συμπόσιον, in quanto esso, secondo la studiosa (p. 43) era già presente in *nuce* nell'*epos*.

accordo con le norme etiche del convivio. È interessante notare che il verbo *kitharízein* compare anche in Alc. fr. 38b, 33 V. (ἵς κιθαρισῶ), in un contesto chiaramente simposiaco. Quanto all'*hérpei* iniziale, ritengo probabile che in esso sia celato un sottile riferimento alla diversa tematica e al diverso andamento di epica e lirica¹.

OSSIMORO

L'ossimoro è la figura consistente nell'accostare, all'interno della stessa locuzione, parole legate fra loro da rapporti di ordine sintattico ma che esprimono concetti antitetici². Questo accostamento oppositivo produce un effetto paradossale³. Questa figura retorica è dunque una particolare forma di *antitheton*⁴. In ambito sonoro-musicale, i poeti possono fare riferimento anche a opposizioni tecniche, come quella fra il mondo dei cordofoni e quello degli aerofoni, o quella fra la terminologia più specificatamente canora e quella strumentale. Nell'ambito sonoro, inoltre, è ossimorico l'accostamento contrastivo di termini riguardanti suoni armoniosi o personaggi musicali, con termini che evocano invece veri e propri rumori.

Alcm. fr. 30 PMGF

ἅ Μῶσα κέκλαγ' ἅ λίγηα Σηρήν

la Musa ha gridato, la Sirena penetrante

Fonte: Aristid. *Or.* XXVIII, 51, II 158 Keil.

Metro: trimetro giambico catalettico.

Genere: componimento corale (verisimilmente partenio, secondo Calame 1983, p. 467).

La Musa, simbolo del canto che eternamente fluisce dolce come il miele, è qui accostata da Alcmane allo sgraziato e scomposto suono della κλαγγή. Tale associazione ossimorica *assurda* potrebbe essere stata creata per suscitare un effetto di straniamento nel pubblico, attirando la sua attenzione. Già Janni 1962, pp. 180-185, rilevò il paradosso rappresentato dall'uso del verbo κλάζω per designare il canto delle Muse. Con questo verbo Omero denota il grido che le cornacchie o gli stornelli emettono sentendosi minacciati dal nibbio (*Il.* XVII, vv. 755-757), o ancora il grido di un'aquila che, dopo essere stata morsa dal serpente che portava in volo, lascia cadere dall'alto la sua temibile preda, straziata dal dolore (*Il.* XII, vv. 204-207)⁵. In questi casi, κλάζω esprime un suono

1 La stessa Nannini (p. 47) sostiene anche che è possibile collocare il verso nel contesto di un peana eseguito durante un pasto comunitario, ovvero in una celebrazione religiosa spartana in tempo di pace, quale ad esempio le feste in onore di Giacinto (Υακίνθια).

2 Si vedano alcuni esempi antichi in Lausberg p. 398.

3 Si ricordi la definizione di paradosso, secondo Marchese 1985⁵, p. 231: «il paradosso è una figura logica consistente in un'affermazione in apparenza assurda e contraria al buon senso, soprattutto perché "costruita" in forma di ossimoro». Gli antichi sottolineavano il forte effetto di straniamento del παράδοξον σχῆμα. Cf. Lausberg p. 58.

4 Cf. Lausberg p. 393.

5 Cf. Hes. *Op.*, v. 449 per il grido della gru. Polluce (V, 89) sostiene che questo verbo è proprio delle aquile, mentre

disarmonico e stridulo al punto da far rabbrivire chi dovesse udirlo. Ulisse, nel suo racconto alla corte dei Feaci, sostiene che la cosa più atroce che i suoi occhi abbiano visto nel corso del suo peregrinare è stata la scena dei suoi amici divorati da Scilla (*Od.* XII, vv. 255-256). Essi morirono, racconta l'eroe greco, tendendo verso di lui le mani e lanciando sonore grida (κεκλήγοντας) dalle fauci del mostro. L'associazione del verbo κλάζω con momenti di grande dolore e apprensione è frequente anche nei lamenti dei cori tragici (e.g. *A. Pers.*, v. 948). Calame 1983, p. 467 ricorda che κλάζω è un verbo polisemico e che può anche esprimere sonorità strumentali, ed in particolar modo il suono del flauto¹, quello della tromba², o quello della lira³. Se ci si attiene ai soli riferimenti vocali, tuttavia, il verbo è associato unicamente a contesti emozionali negativi (di paura o di dolore), e dal punto di vista estetico esprime suoni sgradevoli all'orecchio. Lo stesso Alcmane si rivolge alla Musa con un linguaggio differente e più confacente alla dea in altri componimenti. In fr. 14a PMGF, ad esempio, egli sottolinea la varietà dei suoi canti (πολυμελής), invocandola come eterna cantatrice (αἰὲν ἀοιδός), e chiedendole di intonare un canto nuovo per le vergini del coro (νεοχμὸν ἄρχε παρσένοις ἀείδην)⁴. In Alcman. fr. 27 PMGF, invece, egli la invoca al v. 1 chiamandola con il suo nome proprio Καλλιόπα (dalla bella voce)⁵ e chiedendole di dare avvio alle sue "amabili parole" (v. 2: ἄρχ' ἐρατῶν ἑπέων): il canto della Musa è convenzionalmente legato al desiderio ed al piacere (v. 2: ἕμερον), ma anche ai concetti di levità e di grazia espressi dalle voci e dagli schemi di cori femminili (v. 3: χαρίεντα ... χορόν). Grazia, voluttà e dolcezza caratterizzano anche le coreute definite in Alcman. fr. 26 PMGF con l'epiteto μελίγηρυς⁶: quanto ancora più dolce di quello di umane fanciulle doveva essere ritenuto il canto delle figlie di Mnemosyne!

Il verbo κλάζω usato nel fr. 30 PMGF, dunque, *stona* con le caratteristiche di grazia e di dolcezza che Alcmane è solito attribuire alla Musa, e sembra difficile ammettere una associazione tanto ardita da parte di questo poeta, a meno che non si intenda quest'uso verbale in senso enfatico e, più in particolare, nell'ambito di un accentuato ossimoro che esprima l'identità Musa-Sirena. In definitiva, Alcmane, che pur in altri componimenti esalta come dolce e suadente il canto delle Muse, in fr. 30 PMGF sembra concentrarsi su un altro aspetto sonoro della Musa. La sua voce è qui esaltata non per la dolcezza (di forma o di contenuto), ma per la chiarezza penetrante con cui essa arriva nitida all'orecchio dell'ascoltatore⁷. L'espressione ἅ λῖγηα Σηρήν, in questo senso, giustifica il ricorso al verbo κλάζω, e richiama la forza penetrante della voce della Musa-Sirena attraverso l'attributo λιγύς. Quest'ultimo è legato più al senso di chiarezza e di forza sonora che a quello, datogli da gran parte degli studiosi, di dolcezza⁸, come conferma il contesto semantico del nostro frammento. Il verbo κλάζω, che accentua la forza e la chiarezza del canto in maniera paradossale, contravvenendo all'immagine della Musa dolce e suadente, riattiva anche il significato originario dell'aggettivo λιγύς, che al tempo di Alcmane doveva essere già entrato nel linguaggio formulare. Questo aggettivo, infatti, accompagnava le invocazioni delle Muse, rappresentando una definizione ormai cristallizzata della sua componente sonora. Il verbo κλάζω, con la sua vicinanza nella sequenza verbale, amplifica il significato di λιγύς, poiché l'azione del gridare bene si accorda con l'idea di chiarezza e di penetrazione sonora che l'aggettivo denota. La Musa emette con forza la sua voce, che come quella di un uccello – o di una Sirena – giunge chiara e penetrante alle orecchie del poeta,

Eustazio (*Schol. ad Hom. Il. XVII*, v. 756, IV, p. 120 Van der Valk) sottolinea come il grido acuto di storni e di cornacchie, in Omero, sia legato alla sensazione di paura. Vd. anche ps.-Hes. *Sc.*, v. 406, S. *OT*, v. 966, *Ant.*, v. 112, fr. 890 Radt.

1 Vd. *H.Pan.*, v. 14.

2 Cf. pp. 146-147.

3 Vd. *AP VII*, 196 (Mel.), v. 4.

4 Cf. il relativo commento a p. 15 sgg.

5 Cf. Stesich. fr. 240 PMGF: δεῦρ' ἄγε Καλλιόπεια λίγεια.

6 Cf. p. 49.

7 Il principale ascoltatore della Musa è il poeta. Tuttavia, attraverso la finzione della *performance*, l'uditorio della poesia cantata diviene, indirettamente e per estensione, un insieme di ascoltatori della Musa.

8 Vd. p. 52.

il quale ne segue la voce e ne trae ispirazione. Se la forza sonora della Musa è il tema dominante di questo verso, è lecito immaginare che le nozioni complementari di dolcezza e di soavità del suo canto fossero richiamate nei versi successivi della medesima opera. Una composizione simile, in cui insieme all'evocazione della forza e della nettezza della voce della Musa, si aggiungono altri elementi a definire la varietà del suo canto, l'idea di novità, e ancora la dolcezza e l'amabilità delle sue parole, è presente in altri frammenti della lirica arcaica. Si vedano, fra tutti, il citato Alc. fr. 14a PMGF:

Μῶσ' ἄγε, Μῶσα λίγη πολυμμελές
αἰὲν ἀοιδὲ μέλος
νεοχμὸν ἄρχε παρσένοις ἀείδην.

e l'incipit della *Radina* di Stesicoro (fr. 278 PMGF):

ἄγε Μοῦσα λίγει' ἄρξον † ἀοιδᾶς ἐρατῶν ὕμνους †
Σαμίων περὶ παίδων ἐρατᾶ φθεγγομένα λύρα.

Orsù, penetrante Musa, da' inizio al canto di amorosi inni
risuonando con l'amorosa λύρα intorno a fanciulli samî¹.

In questi frammenti, l'aggettivo λιγύς e il verbo φθέγγομαι definiscono la forza e la precisione del canto della Musa, mentre gli altri termini richiamano i *topoi* del linguaggio formulare: la varietà e la novità di ogni nuova esecuzione, e l'amabilità del canto, strettamente legata alla dolcezza sonora della λύρα. Rispetto alle scelte lessicali di Stesicoro (φθέγγομαι = risuono), Alc. fr. 30 PMGF emerge per la sua accentuata e paradossale associazione fra la sensazione del grido (κλάζω) e la figura tradizionale della Musa, che nell'immaginario greco arcaico resta più legata all'idea di dolcezza e di amabilità del canto, che a quella della chiarezza espressiva della sua voce (λιγύς). È in questa associazione ossimorica, fra il verbo gridare e la tipica immagine della Musa², che risiede il paradosso con cui Alcmane enfatizza la sua invocazione.

Alla luce di queste considerazioni, l'accostamento fra la Musa e la Sirena appare non soltanto perspicuo, ma anche funzionale alla caratterizzazione della Musa da parte di Alcmane³. Il fascino delle sirene, unito al piacere di cui si gode nell'ascolto delle loro parole, attira i naviganti e in particolare Ulisse (Hom. *Od.* XII, vv. 184-191). Esse, come le Muse di Esiodo (*Th.*, vv. 27-28), posseggono il dono della conoscenza. La dolcezza e la voluttuosità delle loro parole attira l'interesse degli uomini, così come le Muse con il loro canto rallegrano l'Olimpo (Hes. *Th.*, vv. 36-40). Inoltre, il verbo κλάζω, che come si è detto esprime opportunamente il suono stridulo emesso da uccelli, è un ulteriore *trait d'union* fra la Musa e la Sirena. Mentre la Musa è infatti chiamata Sirena ed è definita penetrante come potrebbe esserlo un uccello, la Sirena, secondo quanto mostrano alcuni esempî di coroplastica arcaica⁴, è rappresentata con le fattezze di una donna-uccello capace di gridare. La aggraziata Musa, paradossalmente, grida incutendo timore. L'irresistibile Sirena canta parole dolci come il miele, ma che conducono alla morte. Questi confronti aprono nuovi spunti per la contestualizzazione di Alc. fr. 30 PMGF. È possibile che il poeta abbia evocato, nei versi che

1 Traduciamo il testo secondo la correzione di De Martino-Vox 1996, I, p. 281 (ὕμνων per ὕμνους), motivata a p. 282. La lezione tràdita, ὕμνους, rende invece difficile l'interpretazione del passo. L'emendamento di De Martino-Vox è confortato dal confronto con Alc. fr. 27, vv. 1-2 (vd. il sintagma finale): Μῶσ' ἄγε Καλλιόπα θύγατερ Διὸς | ἄρχ' ἐρατῶν *ἑπέων*.

2 In un altro frammento la Musa è invocata attraverso l'azione del gridare. In τὰν Μῶσαν καταυσεῖς (Alc. fr. 31 PMGF), infatti, stando all'interpretazione di Calame 1983, pp. 469-470, il verbo καταύω è composto di αὖω, "gridare".

3 Per il rapporto che lega la Musa all'epiteto Sirena, si rimanda all'analisi di Alc. fr. 30 PMGF, p. 136 sgg.

4 Vd. *TAVOLA 3*.

seguivano il frammento, i molteplici aspetti sonori della Musa servendosi di altri epiteti e immagini, forse facendo riferimento alla dolcezza e all'eternità del suo canto. Nel verso a noi noto, il poeta crea un forte contrasto con l'immagine graziosa della Musa, esaltando la forza della sua voce con un verbo che allude alla potenza espressiva (κλάζω) e con un aggettivo che ne ricorda la chiarezza (λιγύς), e associandola alla Sirena, la cui voce mitica è allo stesso tempo forte, dolce e suadente. La sovrapposizione fra il personaggio Musa ed il personaggio Sirena trova nell'uccello una immagine forte di raccordo. In Alcmane, infatti, la funzione ispiratrice della Musa è parallela, se non sovrapponibile, a quella degli uccelli, da lui prediletto modello d'imitazione. In questo senso, le Muse costituiscono i suoi "uccelli ispiratori", e viceversa, gli uccelli rappresentano le sue "muse ispiratrici"¹.

Fr. adesp. (Simon. ?), 947b PMG

μή μοι καταπαύετ' ἐπεὶ περ ἤρξατο
τερπνοτάτων μελέων ὁ καλλιβάας πολύχορδος αὐλός;

mi fermate (la voce?), forse, dacché ha cominciato
piacevolissimi canti
l'αὐλός dalla bella voce, dalle molte corde?

Fonte: Aristid. *or.* XXVIII, 66, II 163 Keil.

Metro: κατ' ἐνόπλιον-epitriti².

Genere: ditirambo (?).

Altre figure retoriche attive: epiteti doppi.

Questo frammento, composto in un dorico poetico, è ritenuto adespota da Page 1983⁴, p. 510, anche se un'attribuzione simonidea sarebbe suggerita dalla fonte Elio Aristide, che lo riconduce ad un ἀνὴρ τις Σιμωνίδειος³. Chiunque sia l'autore di questo frammento, la composizione semantica di questi versi rivela non soltanto una grande attenzione per il canto e per l'accompagnamento auletico, ma anche una grande fantasia e varietà nella scelta verbale. In particolare, la successione dei termini τερπνοτάτων μελέων ὁ καλλιβάας πολύχορδος αὐλός rappresenta un intreccio di elementi canori e strumentali diversi, che insieme rimandano al concetto di interdipendenza fra la musica-poesia antica e la τέρψις⁴. La presenza, inoltre, di due neologismi (καλλιβάας e πολύχορδος) e

1 Questa suggestiva interrelazione fra le Muse e gli uccelli riguardo al processo ispirativo può essere un tema diffuso anche a livello iconografico. Una lekythos delle Staatliche Antikensammlungen di Monaco (del 440 a.C. ca., n.i. 80), infatti, riporta un'immagine molto interessante in questo senso: una donna, seduta, suona la φόρμιγξ, mentre un'altra è stante dinanzi a lei. Fra i due personaggi, in basso al centro, vi è un uccellino (forse un usignolo) al quale le due donne sembrano rivolgere la loro attenzione. Un'iscrizione sul vaso chiarisce che la scena è ambientata sul monte Elicon, e induce a ritenere che le due donne siano, secondo le intenzioni del pittore, due Muse. Analoga immagine, in cui insieme ad un uccello è rappresentato il dio Apollo con in mano una λύρα, è in una kylix al Museo Archeologico di Delfi (n.i. 8140), risalente al 480-470 a.C. Su questi vasi, cf. anche Bundrick 2005, pp. 16, 26-27.

2 Poltera 2008, p. 193 adotta una disposizione colometrica diversa da quella di Page.

3 Cf. Poltera *ibid.*, pp. 424-425, secondo cui il frammento è da attribuire senza dubbio a Simonide.

4 Cf. Lanata 1963, p. 8.

dell'*accumulatio* di termini specificatamente musicali¹, non lascia dubbî sul potere enfatico e sulla relativa combinazione di molteplici sensazioni che questi versi destarono nell'uditorio.

Il centro logico attorno a cui ruota il tessuto poetico è l' αὐλός, strumento di primaria importanza nell'esecuzione del ditirambo, insieme all'armonia frigia². In questo genere poetico Simonide ebbe come insegnante Laso di Ermione (vd. Ar. *V.*, v. 1410), famoso per aver dato più valore all'accompagnamento strumentale che alla voce, facendo leva sulle grandi potenzialità esecutive dell' αὐλός, anche maggiori rispetto a quelle degli strumenti a corda, soprattutto a partire dalla fine del VI sec. a.C.³. La centralità dell' αὐλός potrebbe suggerire la contestualizzazione del frammento nel genere ditirambografico⁴. È facile immaginare il famoso aerofono dare l'avvio, in questi versi, alla melodia e al canto dell'"io poetico". Quest'ultimo, una volta sentito l'invito del dolcissimo strumento, chiede – forse alle Muse - di non voler più arrestare il flusso della sua voce⁵. Lo stato euforico di chi canta accompagnato dall' αὐλός quasi senza riuscire a fermarsi, sembra contrapporsi nella cultura greca arcaica alla situazione più composta di chi invece si accompagna ad un cordofono, come Achille che in Hom. *Il.* IX, vv. 186-191 canta accompagnandosi alla φόρμιγξ (v. 186: φρένα τερπόμενον φόρμιγγι λιγείη). In questi versi, infatti, l'eroe greco diletta il suo θυμός cantando le glorie degli eroi, mentre Patroclo, che gli siede accanto, sta in silenzio (v. 190: σιωπῇ) aspettando che l'amico finisca il suo canto (v. 191: ὅποτε λήξειεν αἰείδων). L'esecuzione aulodica a cui allude il nostro frammento, sembra fare riferimento ad un contesto fonico del tutto differente da quello della scena iliadica: un ambiente estatico in cui il canto si esprime quasi come una forza inarrestabile, probabilmente nell'armonia frigia, legata al ditirambo e all' αὐλός fin dai tempi del mitico Olimpo⁶. Forse anche a causa di questi effetti estatici, l' αὐλός trovò resistenze ad emergere nella cultura arcaica ellenica. La sua presenza nella letteratura greca e nelle rappresentazioni vascolari si attesta non prima della seconda metà del VII secolo a.C. Barker 2002, p. 15 sostiene che «il silenzio quasi totale di Omero riguardo agli αὐλοί dimostra che essi giocavano una piccola parte nel mondo musicale conosciuto dalla tradizione epica»⁷. Nella pratica musicale antica, si conferì ai cordofoni il ruolo di accompagnare i momenti di festa e della vita quotidiana delle aristocrazie. A differenza degli aerofoni, gli strumenti apollinei avevano lo statuto di “strumenti nobili” ed erano il supporto di cui aedi e rapsodi si servivano per riecheggiare le gesta eroiche. Non a caso, la diffusione popolare dell' αὐλός, e la sua importazione dall'Oriente, contribuirono a relegare gli stessi auleti nelle fasce basse della società arcaica e classica: le αὐλητρίδες, ad esempio, prestavano la loro musica e la loro compagnia ai simposî, cui i soli uomini liberi avevano accesso. Alcibiade guardava con disprezzo all'uso di questo strumento e si rifiutava di suonarlo (Plu. *Alc.* 2, 5-7; Gell. *Att.* 15, 17); Platone lo giudicava inadatto allo Stato ideale (*R.* III 399d-e); Aristotele sosteneva che fosse meglio lasciare questa occupazione a professionisti (*Pol.* 1341a-b). Tuttavia, scrive Barker *ibid.* p. 14, «la musica degli *auloi* fu enormemente popolare, fortemente radicata nel tessuto culturale ricco e celebrata da tutti i poeti con eloquente ammirazione». Fu così che uno strumento declassato già dalla sua prima apparizione nella Grecia continentale, divenne ben presto un elemento immancabile nelle adunanze comunitarie e nelle manifestazioni religiose delle eterie arcaiche e, più tardi, del teatro di Dioniso ad Atene. L' αὐλός, infine, è l'unico strumento insieme alla lira che, secondo gli aristotelici (ps.-Arist. *Pr.* XIX, 9), sarebbe adatto ad accompagnare la voce

1 Cf. Poltera *ibid.*, p. 428.

2 Per il rapporto fra ditirambo e l'armonia frigia, cf. Pickard-Cambridge 1962², pp. 31, 47, 53.

3 Cf. Pickard-Cambridge *ibid.*, p. 24, e Barker 2002, pp. 55-56.

4 Cf. Poltera 2008, pp. 425-426. Pickard-Cambridge *ibid.*, p. 15 definiscono Simonide il più famoso ditirambografo antico.

5 Per le parole che il testo lascia immaginare – le Muse come soggetto e la voce come oggetto del verbo καταπαύετε, cf. *ibid.* p. 428.

6 Per la problematica distinzione fra l'armonia frigia auletica e quella aulodica, vd. commento a Stesich. fr. 212 PMGF, p. 33 sgg.

7 In Omero, gli unici riferimenti diretti all'*aulos* sono *Il.* X, v. 13 e *ibid.* XVIII, v. 495.

umana, aiutando il cantante ad intonare bene la melodia, e a volte anche correggendolo¹. Le caratteristiche tecniche e le sue connotazioni culturali fecero dell' αὐλός uno strumento fondamentale della cultura greca e, nel frammento attribuito a Simonide, l'elemento trascinatore di tutta la musica, nonostante questi versi siano stati composti verisimilmente in un momento storico in cui la parola ed il canto prevalevano ancora sull'accompagnamento musicale. La ricchezza semantica dei due epiteti, καλλιβόας e πολύχορδος, esalta la bellezza del suono dell' αὐλός e contribuisce a porlo in netto rilievo rispetto agli stessi "piacevolissimi canti" che esso intona. Il primo epiteto, καλλιβόας, definisce lo strumento dal punto di vista estetico definendo bella la sua voce = βοή, termine che designa la forza di grida umane composte (soprattutto in contesto bellico)² ma anche l'insieme sonoro emesso da strumenti eterogenei quali αὐλοί, λύραι e σάλπιγγες³. Il secondo composto, πολύχορδος, definisce con il prefisso πολυ- il valore della varietà che il flauto, più di qualsiasi altro strumento, poteva assicurare all'esecuzione, non essendo l'aerofono vincolato ad una accordatura pre-impostata, come invece avveniva negli strumenti a corda. Se si attribuisce questo frammento a Simonide, collocandolo nel periodo della sua maturità, quindi nel V secolo, l'aggettivo πολύχορδος testimonierebbe un cambiamento culturale di grandissimo rilievo. È infatti nel corso del V secolo che la tecnologia organologica fece dell' αὐλός lo strumento più versatile e adattabile non soltanto ad ogni diversa accordatura (ἁρμονία) ma anche a tutti i generi (γένη) del sistema musicale greco (diatonico, cromatico, enarmonico)⁴. L'epiteto πολύχορδος, di prima istanza, potrebbe aver assunto il suo significato più generico, come suggerisce Gentili 2006, p. 50:

Le parole *polyphonia* o *polychordia* riguardavano la molteplicità e la varietà dei suoni di un'aria musicale o di uno strumento. L'accompagnamento strumentale seguiva fedelmente lo sviluppo della linea del canto.

Ma a questo significato si aggiunge, grazie alla successione dei termini πολύχορδος αὐλός nella catena verbale, l'originalità e l'enfasi poetica di questa associazione. L'ossimoro "αὐλός dalle molte corde", infatti, risveglia il significato letterale dell'epiteto, suggerendo all'uditorio, attraverso il significato paradossale dell'accostamento, un icastico riferimento alle novità tecniche dei nuovi αὐλοί, in grado di cambiare ἁρμονία e γένος nel corso della stessa esecuzione, come se avessero a disposizione "molte corde" (πολυ + χορδή). Sul piano culturale, in questo caso, il poeta esalta le doti dell' αὐλός nobilitandolo con un aggettivo afferente alla sfera della λύρα. Assecondando la forza immaginativa del sintagma, si potrebbe parlare di una "συναυλία semantica" creata a parole. Inoltre, l'ossimoro πολύχορδος αὐλός suona alle orecchie dell'uditorio come espressione paradossale, e per questo di grande effetto⁵, perché accosta due elementi oppositivi sia dal punto di vista organologico (cordofono - aerofono) sia sotto il piano culturale (apollineo - dionisiaco). Il riferimento contingente alle novità tecniche dell' αὐλός spiegherebbe anche la centralità, in questi

1 Cf. West 1992^a, p. 39.

2 Vd. ad esempio Hom. *Il.* II, v. 408. Diversamente, in B. XVII, v. 14, Eribea, una delle sette fanciulle ateniesi destinate, insieme ad altrettanti fanciulli, ad essere sacrificate al Minotauro, viene accarezzata da Minosse e, per sollecitare l'intervento di Teseo, lancia un grido. Si noti, in questo caso, il gioco paretimologico fra il nome della fanciulla e l'azione del suo gridare: βόασέ τ' Ἐρίβουα, «quasi che la giovane esaurisse la sua funzione narrativa nel grido che sollecita l'intervento di Teso» (Sevieri 2010, p. 114). Simile attrazione semantica è attestata in B. XIII, vv. 102-103: εὐειδέος τ' Ἐριβοίας | παῖδ' ὑπέρθυμον βοά[σω].

3 Vd. soprattutto Hom. *Il.* XVIII, v. 495, *Pi. O.* III, v. 8, *P. X.*, v. 39.

4 Cf. le applicazioni dell' αὐλός in contesto tragico, cf. *Peri tragoidías*, 100, in cui l'autore, evocando le tre categorie di auleti, gli specialisti del genere cromatico, quelli dell' enarmonico e quelli del "diatonico teso", non intende dire che le rappresentazioni tragiche fossero accompagnate da più di un auleta: ciò sarebbe del tutto improbabile, dal momento che le testimonianze antiche concordano nel parlare di un solo auleta. L'ignoto autore del trattato fa invece riferimento al sistema di perfezionamento tecnico dell' αὐλός, promosso da Pronomo di Tebe. Cf. Perusino 1993, pp. 89-90. Per la tecnica esecutiva degli αὐλοί, più in generale, cf. West 1992^a, pp. 94-95.

5 Cf. Poltera 2008, p. 428, e De Martino-Vox 1996, I, p. 424.

versi, di uno strumento che, poco attestato nei poemi omerici e in Esiodo, si afferma nella poesia di Alcmane e di Stesicoro, e con più peso nella cultura simposiale (Anacreonte), fino a divenire centrale nella tragedia e nel ditirambo di V secolo. Il rapporto privilegiato che lega Simonide al ditirambo (vd. Pickard-Cambridge, *supra*, p. 140 n° 3), e al suo strumento principale, corrobora l'ipotesi secondo cui questi versi siano stati composti dal poeta di Ceo¹. L'espressione adottata nel nostro frammento, infine, sembra riecheggiare nelle *Trachinie* di Sofocle, che, seppur di datazione incerta, sono da considerare fra le prime tragedie composte e messe in scena da Sofocle, verosimilmente fra il 457 ed il 430 a.C.². Se si attribuisce il frammento a Simonide, dunque, la tragedia sofoclea sarebbe stata eseguita non più di mezzo secolo dopo la sua morte, ed una sua rievocazione letteraria con *variatio* da parte di Sofocle sarebbe del tutto plausibile. Ai vv. 640-643, infatti, il coro delle donne di Trachis invita tutti gli abitanti a gioire per il ritorno di Eracle, con grande effetto di ironia tragica. Il bel suono dell' αὐλός «si leverà per la gioia di tutti echeggiando un forte suono non ostile, ma come suono di lira dal canto divino»:

ὁ καλλιβόας ταχ' ὑμῖν
αὐλὸς οὐκ ἀναρσίαν
ἄχων καναχὰν ἐπάνεισιν, ἀλλὰ θείας
ἀντίλυρον μούσας.

Evidente è qui il richiamo al fr. 947b PMG – e, se la paternità fosse confermata, a Simonide –, non soltanto per l'uso del composto καλλιβόας, ma anche per la centralità dello strumento αὐλός, la cui presenza è evocata specificatamente in contesto positivo (l' αὐλός di feste e banchetti, e non l' αὐλός di battaglie e θρήνοι), e che viene accostato alla λύρα, con effetto ossimorico sui piani semantico, fonico e culturale³.

B. *Dyth.* IV (Text XVIII Maehl.), vv. 3-4

τί νέον ἔκλαγε χαλκοκώδων
σάλπιγξ πολεμήϊαν ἀοιδάν;

perché la σάλπιγξ dalla campana di bronzo
ha appena gridato un canto di guerra?

Fonte: P.Lond. 733.

Metro: metri eolici. In particolare: ipponatteo con tribraco iniziale al v. 3; gliconeo acefalo + baccheo (o *metron* giambico cataletto) al v. 4⁴.

Altre figure retoriche attive: personificazione.

Gi elementi interni all'ode e lo stesso titolo che introduce il testo nel papiro londinese, "Θησεύς",

1 In un contesto di euforia bacchica, il coro delle *Trachinie* usa per l' αὐλός l'espressione "tiranno della mia anima" (S. *Tr.* v. 217), inneggiando forse con toni parossistici al dominio di questo strumento sulla scena musicale.

2 Vd. Easterling 1982, pp. 19-23. Jebb 2004 (nuova ed.), p. XXIII proponeva invece una datazione più bassa, fra il 421 ed il 416 a.C.

3 Cf. Davies 1991^b, p. 171.

4 Vedi lo schema metrico in Maehler 1997, p. 20, e in Gentili-Lomiento 2003, p. 157.

suggeriscono che l'esecuzione sarebbe avvenuta di fronte al pubblico ateniese, nell'ambito di una delle feste cittadine legate alla categoria degli efebi, come le Grandi Dionisie, le Targelie, le Efestee, le Tesee o le Grandi Panatenee¹. Il *Ditirambo* IV di Bacchilide può essere considerato una sintesi di tutti quei valori caratterizzanti la πόλις di Atene del V secolo, e ruotanti attorno alla figura di Teseo, presentato da Bacchilide come «incarnazione paradigmatica della città stessa e dei suoi valori, in particolare come modello di riferimento per la categoria specifica degli efebi, ossia dei giovani attorno ai diciotto anni che, al compimento del periodo di servizio militare obbligatorio e formativo, erano pronti ad assumere il loro nuovo ruolo di cittadini a tutti gli effetti»². L'ode, costruita su uno scambio dialogico fra un coro di Ateniesi ed il re Egeo³, si apre con un esplicito riferimento al potere politico di quest'ultimo sulla città e alla celebrazione di Atene e degli Ionî (vv. 1-2):

Βασιλεῦ τᾶν ἱερᾶν Ἀθανᾶν,
τῶν ἀβροβίων ἄναξ Ἰώνων,

Sovranodella sacra Atene,
signore degli Ionî dalla vita elegante⁴,

A questi versi iniziali segue la domanda del coro (vv. 3-4) e il riferimento alla σάλπιγξ. Il famoso strumento è descritto, fra gli altri, da Polluce in IV, 85-87⁵: esso constava di una imboccatura bronzea con ancia in osso (γλωττα ὀστίνη), di un collo lungo e diritto (αὐλός) e di una parte terminale che in alcuni modelli poteva essere ricurva o teriomorfe⁶. Il padiglione, o campana, si apriva ad imbuto, così come è possibile osservare in una moderna tuba o in altri modelli della famiglia degli ottoni. La σάλπιγξ era realizzata, nella maggior parte dei casi, in bronzo o in altro metallo⁷. Il suo suono doveva variare a seconda dei diversi modelli: acuto⁸, forte e squillante in

1 Cf. Maehler 1997, pp. 211-214 (= 2004, pp. 189-191), e Sevieri 2010, pp. 129-139, che fra le ipotetiche feste che avrebbero potuto fare da sfondo a questo ditirambo sembra preferire quella delle Targelie.

2 Sevieri 2010, pp. 129-130.

3 Il riferimento a Egeo è chiarito alla fine della strofe, in cui il coro si rivolge al suo interlocutore chiamandolo «figlio di Pandione e di Creusa» (v. 15). Per i motivi di questa inusuale ascendenza di Egeo, cf. Maehler 1997, p. 223 (= 2004, pp. 195-196), e Sevieri 2010, pp. 142-143.

4 Per il sintagma τῶν ἀβροβίων Ἰώνων, propongono traduzioni simili alla nostra Maehler 1997, p. 21: «*der üppig* (= ricco, fastoso) *lebenden Ioner*», il quale approfondisce in sede di commento (1997, pp. 220-221 = 2004, pp. 193-194) il tema del lusso e dell'eleganza che contraddistingueva gli Ateniesi, Campbell 2006², p. 227: «*of the delicately-living Ionians*», e Sevieri 2010, p. 55: «degli Ioni raffinati».

5 Eustazio, inoltre, fornisce una descrizione dettagliata dei sei tipi di σάλπιγξ da lui conosciuti in *Schol. ad Hom. Il. XVIII*, v. 219, IV, p. 165 Van der Valk.

6 Per una più estesa descrizione della σάλπιγξ, cf. Sachs 1940, pp. 145-146, e West 1992^a, pp. 118-121, secondo i quali i Greci conobbero un solo modello di σάλπιγξ, quello rettilineo, a differenza dei Romani, che invece usarono, insieme alla *tuba* rettilinea, anche un modello con parte terminale ricurva, chiamato *lituus* (Sachs p. 146). Per uno studio della σάλπιγξ attraverso le testimonianze dell'iconografia vascolare, cf. Sarti 1999, pp. 545-567.

7 La σάλπιγξ potrebbe essere stata ricavata, in origine, dal corno animale. Da ciò potrebbe derivare la forma ricurva di alcuni modelli, in particolare della σάλπιγξ τυρσηνική, secondo la descrizione che ne dà Eustazio (*ibid.*): ἔκτη [scil. σάλπιγξ] Τυρσηνική, ἥς εὐρεται Τυρσηνοί, ὁμοία Φρυγίῳ αὐλῷ, τὸν κώδωνα κεκλασμένον ἔχουσα, λίαν ὀξύφωνος, ἥς καὶ Σοφοκλῆς ἐν τῷ Μαστιγοφόρῳ μέμνηται. L'unico modello esistente di σάλπιγξ a noi pervenuto, lungo 57 cm, consta di un corpo in avorio (13 cilindri fissati gli uni agli altri da anelli in bronzo), di una imboccatura leggermente allargata, e non a forma bombata, e di un padiglione a imbuto in bronzo. Tale esemplare si trova al Museum of Fine Art di Boston, e la sua datazione è incerta (*fort.* seconda metà del V sec. a.C.). Cf. Sachs 1949, p. 145; West 1992^a, pp. 118-119 n° 170.

8 Si legga *supra*, n° 6, la descrizione della σάλπιγξ τυρσηνική in Eustazio, che tuttavia cozza con la descrizione sonora che i Latini davano dello strumento da essi chiamato *tuba tyrrhenica*. Cf. *infra* n° 9.

taluni¹, baritonale e possente in talaltri². Quali che fossero l'altezza e l'estensione tonale dello strumento, il timbro metallico di ogni σάλπιγξ rappresentava il segno sonoro tipico dei momenti più importanti della vita socio-politica di un uomo greco: il solenne richiamo dei cittadini all'assemblea e quello dei soldati all'ardore e all'amor patrio³. In battaglia, il suono della σάλπιγξ non soltanto incitava il proprio esercito, ma aveva anche il ruolo pratico di destare la paura nei nemici, prima e durante gli scontri⁴. Tanto forte è la connotazione bellica della σάλπιγξ, che il tempo di pace è caratterizzato dall'assenza del suo fragore metallico, come ricorda Bacchilide in fr. 4, v. 75:

χαλκεῖν δ' οὐκ ἔστι σαλπίγγων κτύπος

La potenza sonora di questo strumento era tale da suggerire all'immaginazione antica un interessante accostamento con il deflagrare dell'aria⁵, come mostra il v. 395 dei *Persiani* di Eschilo:

σάλπιγξ δ' αὐτῇ πάντ' ἐκείν' ἐπέφλεγεν. e una σάλπιγξ con il suo grido tutto laggiù infiammava.

I Greci, dunque, si servirono della σάλπιγξ principalmente in due contesti: la guerra, in cui il suo suono annunciava l'attacco, ispirando ardore nei combattenti, ed allo stesso tempo impaurendo i nemici, e le adunanze del popolo, che veniva richiamato dal suono della σάλπιγξ non soltanto per

- 1 Omero (*Il. XVIII*, vv. 219, 221) adotta per il grido di Achille e per il suono della σάλπιγξ, comparando l'uno all'altra, il medesimo sintagma, ἀριζήλη φωνή, accostamento sinestetico che definisce in maniera inequivocabile la "brillantezza" della voce di entrambi, in contrapposizione al tumulto forte ma confuso dei Troiani (v. 218: ἀτὰρ Τρώεσσιν ἐν ἄσπετον ὥρσε κυδοιμόν). Vd. *infra*, p. 148. Eschilo (*Eu.* v. 569) usa per il suono della σάλπιγξ il sintagma ὑπέρτονον γήρυμα, che esprime il senso di uno squillo (letteralmente "grido") forte e chiaro. Cf. *infra*, p. 146.
- 2 Ancora Omero, in un momento particolarmente concitato di scontri fra dèi, descrive il risuonare del «grande cielo» con il verbo σαλπίζω, come se le voci degli dèi riempissero l'aria del cupo risuonare di una σάλπιγξ (*Il. XXI*, v. 388): ἀμφὶ δὲ σάλπιγξεν μέγας οὐρανός. L'accostamento metaforico di Omero lascia immaginare, per il modello di σάλπιγξ evocato, non un suono rapido e squillante, bensì un rombo grave e duraturo. In questo caso si potrebbe riconoscere in questo strumento ciò che i Latini denominavano *tuba tyrrhenica*, che corrisponderebbe soltanto nominalmente alla greca σάλπιγξ τυρσηνική, da Eustazio descritta come ὀξύφωνος (cf. *supra*, p. 143 n° 6). In *Aen.* VIII, v. 526, infatti, il risuonare della *tuba* è espresso attraverso il verbo *mugio* = muggire: *Tyrrhenusque tubae mugire per aethera clangor*. Con precisione scientifica e, più particolarmente, fisico-acustica, Lucrezio mette a confronto gli atomi di natura differente che penetrano nelle nostre orecchie suscitando sensazioni acustiche diverse. In *De Rerum Natura*, vv. 545-546, il poeta sceglie la *tuba* come esempio di suono grave, e tanto possente da generare un fenomeno di rimbombo: *cum tuba depresso graviter sub murmure mugit | et reboat raucum retro cita barbara bombum*. La differenza timbrica fra la σάλπιγξ τυρσηνική e la *tuba tyrrhenica* potrebbe spiegarsi con l'influenza di altri tipi di σάλπιγγες, come la Παφλαγονική, dal suono grave, a cui i Romani potrebbero aver attribuito la denominazione della σάλπιγξ più comune presso i Greci, la τυρσηνική, che solo nominalmente avrebbe coinciso con la *tuba tyrrhenica*.
- 3 L'uso della σάλπιγξ per richiamare la folla è ricordato soprattutto da A. *Eu.*, v. 566-569. Molte sono le attestazioni del suo uso in campo militare: Hom. *Il. XVIII*, v. 219, A. *Pers.*, v. 395, E. *Heracl.*, vv. 830-831, *Ph.*, vv. 1377-1378, *Rh.*, vv. 986-989.
- 4 Il metallo, ed in particolare il bronzo, ebbero per gli antichi un ruolo fondamentale in battaglia, non soltanto come materiale costitutivo delle armi, ma anche come fonte di terribili suoni. Basterà ricordare, a proposito, che nell'assedio di Tebe descritto dal messaggero in A. *Th.*, v. 375 sgg., Tideo associa al suo grido il fragore dello scudo, sotto il quale «sonagli di bronzo risuonano paurosamente» (v. 386: χαλκήλατοι κλάζουσι κώδωνες φόβον). Cf. l'importante sintagma in B. XVIII, v. 59: χαλκεοκτύπου μάχας. Vale la pena ricordare che nella cultura cristiana la *tuba* è lo strumento a cui si associa l'«incipit sonoro» del Giudizio Universale. I sette angeli suonano infatti sette tube secondo la visione plurisensoriale di San Giovanni Evangelista (*Apoc.* 7, 6): Καὶ οἱ ἑπτὰ ἄγγελοι οἱ ἔχοντες τὰς ἑπτὰ σάλπιγγας ἡτοίμασαν ἑαυτοὺς ἵνα σαλπίσωσιν. Si vedano, a questo proposito, anche gli angeli tubicini dipinti da Michelangelo Buonarroti nel *Giudizio Universale* della Cappella Sistina, e la reazione di sgomento e di paura panica dei dannati al suono delle sette trombe dell'*Apocalisse*.
- 5 Non va esclusa, a nostro avviso, l'ipotesi che ad originare questo accostamento sia stato il fenomeno visivo, simile a quello generato da una fiamma, della vibrazione dell'aria attorno alla campana della σάλπιγξ, così come è possibile notare, oggi, osservando l'aria circostante la campana di un ottone durante un'esecuzione.

scopi politici¹, ma anche per assistere agli agoni (Poll. IV, 87)². Per l'interpretazione del termine κώδων, va evidenziato che la critica non è unanime nel riconoscerli la parte terminale della σάλπιγξ, ossia la sua campana, così come da noi espresso in traduzione. Eminentissimi studiosi della lingua greca, fra cui Chantraine³, ritengono infatti che tale parte costitutiva dello strumento fosse l'imboccatura e non la campana o padiglione. È possibile che alla radice di questa non leggera divergenza fra i critici vi sia l'ambigua definizione dello *Schol. in S. Aiac.* v. 17 (p. 203 Elmsley): κώδων καλεῖται τὸ πλατὺ τῆς σάλπιγγος. Non si può essere certi nello stabilire cosa sia la "parte larga" (τὸ πλατὺ) della σάλπιγξ, se l'imboccatura o la campana⁴. Entrambe queste parti, infatti, potevano assomigliare ad una campana, piccola nel primo caso (campanella = imboccatura), grande nel secondo (campana = padiglione), e "campana" è anche il primo significato del termine κώδων. Noi preferiamo intendere κώδων = "padiglione" alla luce delle testimonianze letterarie di Eustazio e di Erone di Alessandria, e dell'iconografia vascolare⁵. Nel descrivere i sei tipi diversi di σάλπιγξ, Eustazio (*Schol. ad Hom. Il. XVIII*, v. 219, IV, p. 165 Van der Valk) analizza le parti costitutive dello strumento, e più in particolare l'αὐλός (parte centrale) e il κώδων. Quest'ultimo può essere teriomorfe, ad esempio nella σάλπιγξ Γαλατική, caratterizzata anche da un αὐλός in piombo. Similmente, nella σάλπιγξ Παφλαγονική il κώδων è a forma di protome bovina, caratteristica visiva che risponde al suono grave dello strumento (βαρύφωνος). Il sesto tipo descritto dall'arcivescovo di Tessalonica è quello a cui la letteratura greca fa più comunemente riferimento: la σάλπιγξ Τυρσηνική, dal suono molto acuto (λίαν ὀξύφωνος), inventata dai Tirreni, ovvero dagli Etruschi, simile all'αὐλός Φρύγιος, perché dotata di un κώδων ricurvo (κεκλασμένον)⁶, e che doveva per questo ricordare la forma di uno dei due corpi costituenti l'αὐλός Φρύγιος⁷. Sebbene soprattutto per l'ultimo tipo di σάλπιγξ descritto da Eustazio si possano nutrire dubbî riguardanti la descrizione formale - nell'iconografia vascolare greca non compaiono modelli di σάλπιγγες ricurve -, nel testo dell'erudito bizantino sembra del tutto difficile intendere κώδων come imboccatura dello strumento. È invece più agevole immaginare degli strumenti con parte terminale, e quindi con κώδωνες, a forma di animali o ricurvi⁸. Il fisico e matematico Erone di Alessandria (*fort.* I sec. a.C.) distingue le due componenti dello

1 Cf. il già citato A. *Eu.*, vv. 566-569, in cui il suono della σάλπιγξ è invocato da Atena per adunare il popolo e comunicargli i suoi decreti.

2 Il suono della σάλπιγξ accompagnava, in questo caso, l'ingresso dei contendenti. Per una breve bibliografia a riguardo, cf. Maehler 2004, p. 194, secondo il quale è plausibile che la *performance* del *Ditirambo* IV sia stata introdotta dal suono della σάλπιγξ.

3 S.v. Κώδων, p. 582: «*cloche, sonnette, embouchure de la trompette*».

4 Per la prima ipotesi interpretativa, cf. Sevieri 2010, p. 140, e la sua traduzione a p. 55: «perché mai la tuba dalla bocca di bronzo etc...». Di contro, Maehler 1997, p. 221 (= 2004, p. 195) intende senza ombra di dubbio κώδων = «*der glockenförmige Schalltrichter*» (1997), ovvero il padiglione della φόρμιγξ a forma di campana, rafforzando questa interpretazione con la citazione dello scolio all'*Aiace*, che tuttavia sembra a noi non del tutto perspicuo. Cf. anche la traduzione di Campbell 2006², p. 227: «*why did the bronze-belled trumpet etc...*».

5 Fra i pochi passi che, invece, farebbero propendere per un'interpretazione di κώδων = *imboccatura* vi sono i vv. 1242-1244 della *Pace* di Aristofane. Qui, al mercante d'armi che non sa che fare di una σάλπιγξ costatagli molto cara, Trigeo consiglia di versare del piombo nella cavità dello strumento, di fissare dall'alto una lunga bacchetta e di farne un cottabo pendente (κατακτὸς ὁ κότταβος). Il passo riesce perspicuo soltanto con l'ausilio dei commenti antichi. In particolare, gli *scholia vetera in Pac.* 1242a-b (p. 175 Holwerda II, 2) chiariscono che il consiglio di Trigeo è di riempire di piombo il κώδων della σάλπιγξ, e di infilarvi al centro una bacchetta, sulla quale si potrebbe tenere in bilico un piattino pieno d'acqua, che i convitati punterebbero a colpire con gocce lanciate dalle loro κύλικες. L'uso insolito della σάλπιγξ come sostegno del bastoncino su cui porre l'obiettivo del cottabo, è possibile soltanto se si immagina che la campana dello strumento funga da base, e che il ῥάβδος venga fissato all'imboccatura (κώδων).

6 Questo il passo per esteso: ἔκτη Τυρσηνική, ἥς εὔρεται Τυρσηνοί, ὁμοία Φρυγίῳ αὐλῷ, τὸν κώδωνα κεκλασμένον ἔχουσα, λίαν ὀξύφωνος, ἥς καὶ Σοφοκλῆς ἐν τῷ Μαστιγοφόρῳ μέμνηται.

7 Per la descrizione di questo strumento, cf. West 1992^a, p. 91. Vd. disegno in Gevaert 1965 (II), p. 291.

8 Nell'organologia rinascimentale e barocca è possibile trovare esempli di strumenti nelle cui parti terminali gli artigiani davano libero sfogo alla propria fantasia. Si pensi, in particolare, ai molti cornetti a bocchino terminanti a forma di dragone o di serpente.

strumento in *Spir.* 171 (I, p. 96 Schmidt): ἡ σάλπιγξ ἔχουσα τὸν τε κώδωνα καὶ τὴν γλωσσίδα¹. Se in questo caso lo studioso distingue l'imboccatura γλωσσίδας dal κώδων, quest'ultimo non può che essere una parte diversa, ossia, data la forma a campana, il padiglione della σάλπιγξ.

Nell'ambito dell'iconografia vascolare, la σάλπιγξ compare in contesti diversi, suonata da personaggi come guerrieri, Amazzoni, Etiopi, satiri, e da divinità quali Atena ed Eros². In tutti questi casi, lo strumento è rappresentato di forma rettilinea, con un padiglione a campana (o più raramente a imbuto) e un'imboccatura non distinguibile dal corpo principale. Da un'analisi visiva anche superficiale, l'unica parte che può essere accostata ad una campana è il padiglione. Si veda come esempio, oltre alle numerose immagini riportate da Sarti 1999, pp.559-567, la scena raffigurata su una *lekythos* della prima metà del V sec. a.C. e conservata al Museo dell'Acropoli di Atene (n° 2568): qui la dea Atena indossa l'elmo, suona la σάλπιγξ, ed ha ai suoi piedi uno scudo su cui sono raffigurati un ramoscello d'ulivo e una civetta³. Dalla forma dello strumento rappresentato su questo vaso, è facile indovinare che l'unica parte che per analogia potesse essere definita "campana" era quella terminale, e non invece quella adibita all'insufflazione⁴.

Dopo aver delineato brevemente le caratteristiche fisiche e le connotazioni culturali della σάλπιγξ, è ora più agevole intendere il valore retorico dei versi di Bacchilide. La domanda posta dal coro al re Egeo (vv. 3-4) è costruita secondo il principio dell'estraniamento (cf. τὸ ξενικόν in Arist. *Po.* 1458a, 22-25): la σάλπιγξ, soggetto logico della proposizione interrogativa, è detta gridare (κλάζω) una αἰοδή di guerra. Jebb 1905, p. 391 ha per primo sottolineato la singolarità di questa espressione, in cui l'impiego del termine αἰοδή in relazione al suono della σάλπιγξ non trova riscontro in nessun altro caso⁵. Bacchilide, come altre volte nella sua produzione poetica, esalta un oggetto musicale personificandolo⁶. Tale accorgimento retorico, nello specifico, permette di sostituire il riferimento al κῆρυξ con quello ad un suo elemento sonoro caratterizzante, ovvero il suono metallico (χαλκοκώδων) della σάλπιγξ con cui era solito richiamare i cittadini, prima di proclamare i bandi pubblici. Questa personificazione fa leva sullo stretto rapporto che lega la σάλπιγξ al κῆρυξ, e sull'idea che per emettere il suono, lo strumento si riempie prima di fiato umano, come sottolineano le parole rivolte dalla dea Atena al messaggero in A. *Eu.*, vv. 566-569:

κήρυσσε κῆρυξ, καὶ στρατὸν κατειργάθου,
ἢ τ' ἰὺν ἰδίατορος Τυρσηνική
σάλπιγξ βροτείου πνεύματος πληρουμένη
ὑπέρτονον γήρυμα φαίνεται στρατῶ·

Dà il messaggio, messaggero, e trattieni la folla,
poi la penetrante σάλπιγξ tirrenica
riempita di fiato mortale
manifesti alla folla un forte messaggio.

Nel ditirambo bacchilideo, il verbo κλάζω assume un ruolo fondamentale, di raccordo fra il mondo umano e quello di uno strumento inanimato. Questo verbo esprime infatti l'idea di suono disarmonico, spesso legato a sensazioni di paura e di dolore⁷. Escludendo pochi casi in cui κλάζω esprime suoni strumentali, inoltre, il verbo appare prevalentemente legato a fonti sonore umane,

1 Lo stesso editore e traduttore Schmidt 1899, p. 97 traduce intendendo κώδων = *Schalltrichter* (padiglione) e γλωσσίδας = *Mundstück* (imboccatura). Non va confusa l'imboccatura γλωσσίδας dall'ancia in osso che veniva fissata, soprattutto nel periodo arcaico, all'imboccatura stessa, e il cui termine era γλωττα.

2 Cf. Sarti 1999, pp. 546-549.

3 Cf. LIMC, s.v. Athena, n° 600, II, 1, p. 1012 (comm.); II, 2, p. 763 (tav.).

4 Questa conclusione è desumibile anche da una semplice indagine sui molti vasi rappresentanti la σάλπιγξ. Cf., e.g., l'idria, risalente al 490 a.C. ca., con raffigurazione di amazzoni, in mostra alle Staatliche Antikensammlungen di Monaco (n° 2423). Vd. TAVOLA 6.

5 Lo stesso Jebb (*ibid.*) aggiunge: «the meaning of the verb [scil. κλάζω] is wider than that of the subst. [scil. αἰοδή], so that αἰοδῆ σάλπιγξ would seem less strange». Lo studioso sostiene anche che Bacchilide avrebbe potuto preferire αἰοδῆ a αὐτῇ (che invece fu preferito da Eschilo in riferimento alla σάλπιγξ, nel succitato passo dei *Persiani*) soltanto per ragioni di eufonia testuale.

6 Cf., e.g., B. fr. 20B Maehl.

7 Vd. pp. 136-137.

animali, soprattutto a uccelli e, come in Alcm. fr. 30 PMGF, a esseri ibridi quali le Sirene:

ἃ Μῶσα κέκλαγ' ἃ λίγη Σηρήν

Come in questo frammento di Alcmene, anche nel ditirambo di Bacchilide il verbo "gridare" è associato ad un soggetto per esso insolito. Queste associazioni danno luogo ad un ossimoro culturale in un caso ("la Sirena che grida")¹, e ad un'espressione quanto meno enfatica nell'altro ("la σάλπιγξ che grida"). All'interno della personificazione bacchilidea spicca per la sua pregnanza un notevole ossimoro: l'espressione ἔκλαγε ... ἀοιδάν associa l'idea del grido, suono sgradevole e dissonante, a quella dell'ἀοιδή, termine che è sempre associato a suoni articolati e, soprattutto, emessi da un fonte umana, o tutt'al più animale. Infatti, sebbene l'etimologia di questo termine sia ancora incerta², l'ἀοιδή e il relativo verbo αἰδῶ significano una combinazione armoniosa di parole e di suoni, e, per metonimia, il contenuto della poesia (in particolare di quella epica)³. L'espressione di Bacchilide riflette, attraverso ricercati accostamenti ossimorici, lo stato di ansia e di preoccupazione di cui è carico il dialogo fra il coro ed il re Egeo.

Anche se l'attributo di ἀοιδή la connette con il campo semantico della guerra (πολεμῆϊος)⁴, dal punto di vista esecutivo "gridare un canto", paradossale ossimoro, non può che essere un'espressione volutamente enfatica. Certo, in battaglia il grido era praticato sia per infondere (o autoinfondersi) coraggio, sia per terrorizzare i nemici, e anche il canto era praticato dai soldati, spesso con l'accompagnamento di strumenti musicali quale l'αὐλός⁵. Tuttavia, Bacchilide sposa due campi semantici, quelli di κλάζω e di ἀοιδή, fra loro incompatibili, creando una forte associazione antinomica utile ad esprimere lo stato di preoccupazione del coro. La ἀοιδή, infatti, è *gridata* ed è definita πολεμῆϊα perché si alluda allo scenario temuto dal coro per la propria città, ovvero quello dell'arrivo di un nemico bellicoso che dichiara, gridando, guerra ad Atene: sebbene l'arrivo di Teseo si riveli del tutto proficuo e benefico per Atene, nel momento in cui il coro chiede ad Egeo perché sia stato convocato dalla σάλπιγξ, il timore è che si tratti dell'arrivo di un condottiero nemico, o di predoni che tramino inganni contro Atene (vv. 5-10). L'espressione "gridare una ἀοιδή guerriera", dipendente da un soggetto ambiguo come la σάλπιγξ – che può rivestire indifferentemente funzioni civili o militari – si carica di particolare enfasi in virtù della personificazione dello stesso strumento, e dell'accostamento ossimorico fra il verbo gridare e il canto ἀοιδή. In soli due versi, Bacchilide conferisce alla σάλπιγξ il ruolo di κήρυξ, sottolinea con l'ossimoro κλάζω ... ἀοιδήν la preoccupazione del coro per una guerra imminente, e lascia intendere che il suono della σάλπιγξ-araldo potrebbe già essere interpretato come un segnale di guerra.

Alla domanda ansiosa del coro risponde Egeo all'inizio della seconda strofe (vv. 18-19). Il re di Atene dichiara che è appena giunto un κήρυξ (v. 17)⁶, e che questi «narra ineffabili imprese di un uomo possente» (vv. 18-19):

ἄφατα δ' ἔργα λέγει κραται-
οὔ φωτός·

Segue a questa breve dichiarazione l'elenco delle imprese eroiche compiute da Teseo nel tragitto che

1 Cf. commento ad Alcm. fr. 30 PMGF, p. 136 sgg.

2 Cf., da ultimo, Beekes 2010, s.v. 'Αεῖδω, p. 23.

3 Cf. Lanata 1963, p. 8.

4 Il medesimo aggettivo è attribuito da Bacchilide alle armi (πολεμῆϊους ὄ-πλοις) nello stesso ditirambo, vv. 33-34. In questo caso, l'aggettivo è più pertinente alla sfera del sostantivo di riferimento (ὄπλα), e assume il valore di κύριον ὄνομα, ovvero, secondo la definizione aristotelica (Po. 1457b, 1-3), di termine di uso corrente.

5 Si pensi al καστόρειον μέλος intonato dagli Spartani, secondo ps.-Plu. *de Mus.*, 26, e Poll. IV, 78 sgg. Su questo argomento, cf. commento ad Alcm. fr. 41 PMGF, p. 131 sgg.

6 Sul piano espressivo e più semplicemente grammaticale, si confronti anche l'espressione τί νέον ἔκλαγε riferita alla σάλπιγξ (v. 3) con quella dell'arrivo del messaggero: Νέον ἦλθε<ν> (v. 16).

da Trezene, in Argolide, lo conduce verso Atene (vv. 19-30). Sia a livello dello schema metrico, sia sul piano contenutistico, ai vv. 3-4 corrispondono i vv. 18-19 (= vv. 3-4 della seconda strofe). In questo modo, Bacchilide fa risuonare l'ossimoro della prima strofe (ἐκλαγε ... αἰδοῦν), artificio retorico che prefigura l'arrivo del messaggero ed insieme accresce il *pathos* del coro, con un ossimoro nella seconda strofe (ἄφατα ... λέγει): il «narrare imprese ineffabili» da parte di un messaggero è, a nostro avviso, espressione tanto enfatica e antinomica, quanto quella del «gridare un canto di guerra» da parte di una σάλπιγξ, e chiude il cerchio, aperto dalla prefigurazione del κῆρυξ tramite l'evocazione del suo strumento, con la riproposizione di un ossimoro sonoro che enfatizza il valore delle imprese di Teseo narrate dal messaggero¹. L'osmosi linguistica, per cui si attribuiscono ad una σάλπιγξ le azioni tipicamente umane del gridare, e, tramite collegamento sintattico, del cantare, è un processo molto raffinato. Un passo iliadico potrebbe aver suggerito a Bacchilide l'immagine della "σάλπιγξ che grida un canto di guerra", espressione che rivela la paura del coro per un possibile attacco nemico. Nel diciottesimo libro dell'*Iliade*, infatti, si trova una delle scene omeriche in cui il suono e la voce rivestono maggiore importanza, anche ai fini del combattimento (*Il. XVIII*, vv. 217-231):

Ἔνθα στὰς ἦϋς, ἀπάτερθε δὲ Παλλὰς Ἀθήνη
 φθέγγατ'· ἀτὰρ Τρώεσσιν ἐν ἄσπετον ὦρσε κυδοιμόν.
 Ὡς δ' ὅτ' ἀριζήλη φωνή, ὅτε τ' ἴαχε σάλπιγξ
 ἄστν περιπλομένων δηϊῶν ὑπο θυμοραϊστέων,
 ὡς τὸτ' ἀριζήλη φωνή γένετ' Αἰακίδαο.
 Οἱ δ' ὥς οὔν ἄϊον ὅπα χάλκεον Αἰακίδαο,
 πᾶσιν ὀρίνθη θυμός· ἀτὰρ καλλίτριχες ἵπποι
 ἄψ ὄχεα τρόπεον· ὅσσοντο γὰρ ἄλγεα θυμῷ.
 Ἡνίοχοι δ' ἐκπληγεν, ἐπεὶ ἴδον ἀκάματον πῦρ
 δεινὸν ὑπὲρ κεφαλῆς μεγαθύμου Πηλεΐωνος
 δαιόμενον· τὸ δὲ δαΐε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη.
 Τρὶς μὲν ὑπὲρ τάφρου μεγάλ' ἴαχε διὸς Ἀχιλλεύς,
 τρὶς δὲ κυκλήθησαν Τρώες κλειτοὶ τ' ἐπίκουροι.
 Ἔνθα δὲ καὶ τότε ὄλοντο δωδέκα φῶτες ἄριστοι
 ἀμφὶ σφοῖς ὀχέεσσι καὶ ἔγχεσιν.

Ivi, stando in piedi, [*scil.* Achille] gridò, e da parte sua anche Pallade Atena gridò; e fece levare fra i Troiani un tumulto indicibile.
 Come quando una voce chiara, quando una σάλπιγξ risuona
 mentre i nemici distruttori di vita da sotto circondano la città,
 così allora fu la chiara voce dell'Eacide.
 E quando quelli udirono la voce bronzea dell'Eacide,
 a tutti il cuore fu turbato; e i cavalli dalle belle criniere
 voltavano indietro i carri; nel cuore infatti presagivano dolori.
 Gli aurighi sbalordirono, quando videro un fuoco infaticabile,
 terribile, che sulla testa del Pelide dal grande cuore
 bruciava; lo accese la dea Atena dagli occhi di civetta.
 Tre volte, sopra il fossato, grandemente risuonò il divino Achille,
 tre volte furono sconvolti i Troiani e i gloriosi alleati.
 Allora perirono dodici eroi eccellenti
 presso ai loro carri e alle loro armi.

Nel passo si descrivono i suoni di potenti fonti sonore, quali Achille (un eroe), Atena (una dea), i Troiani (un esercito), e la σάλπιγξ (uno strumento di bronzo). Il suono di quest'ultima, in

¹ La struttura a *Ringkomposition* dell'intero carme prevede nei versi finali (vv. 58-59), insieme ad altri elementi come la lode di Atene, anche una ripresa del suono bronzeo della σάλπιγξ attraverso il suono bronzeo delle armi in battaglia. Cf. Sevieri 2010, pp. 135, 150.

particolare, funge da punto di raccordo fra il piano narrativo e quello figurativo, poiché è il termine di paragone del forte grido di Achille. Il *tertium comparationis*, in questo caso, è la *brillantezza* del suono, elemento comune all'aerofono e alla voce dell'eroe: entrambi i suoni, infatti, sono definiti dal sintagma ἀρίζηλη φωνή¹, icastica associazione che esprime letteralmente l'idea di "suono luminoso". Nella similitudine omerica, che giustappone il suono della prima al grido del secondo, è in atto un processo di osmosi linguistica: la σάλπιγξ si accorda con un termine più specificatamente umano, la φωνή (v. 219)², mentre alla voce di Achille si attribuisce una qualità propria dello strumento metallico (ῥπα χάλκεον in v. 222)³. Il grido di Achille, inoltre, sortisce negli animi dei nemici un effetto di grande apprensione, al punto da sconvolgere i cavalli e gli eroi nemici. La rapida descrizione omerica potrebbe addirittura far supporre che i dodici Troiani (vv. 230-231) siano stati abbattuti dalla paura panica per il triplice grido di Achille. Alcuni elementi evidenziati in Omero, fra i quali spicca l'"umanizzazione" della σάλπιγξ (speculare alla "strumentizzazione" di Achille), potrebbero avere ispirato la personificazione del medesimo strumento da parte di Bacchilide, che sviluppa in tutt'altro contesto l'idea omerica di una σάλπιγξ umanizzata, facendo leva sulla sua duplice connessione con il κήρυξ e con la guerra, e sull'effetto acustico-emotivo del suo suono, che incute timore e angoscia in chi lo percepisce. Questo raffinato livello di letterarietà rende possibile, nel ditirambo bacchilideo, la costruzione dell'ossimoro "gridare una αἰδοῦ guerriera", inserito nella personificazione della σάλπιγξ. La ricca figura retorica di Bacchilide potrebbe essere accostata sia ai vv. 566-569 delle *Eumenidi* eschilee (vd. *supra*), portate in scena nel 458 a.C., sia a un passo del prologo dell'*Aiace* sofocleo (vv. 14-17)⁴:

ᾠ φθέγμ' Ἀθάνας, φιλότατος ἐμοὶ θεῶν,
ὡς εὐμαθὲς σου, καὶν ἄποπτος ἦς ὅμως,
φώνημ' ἀκούω καὶ ξυναρπάζω φρενί,
χαλκοστόμου κώδωνος ὡς Τυρσηνικῆς.

O suono di Atena, la più cara a me fra gli dei,
come vi si riconosce te, sebbene tu non sia visibile, tuttavia
odo la tua voce e l'afferro con l'animo,
come quella di una campana tirrenica dalla bocca di bronzo⁵.

In questo caso, Ulisse riferisce di aver colto l'identità della fonte sonora, ovvero della dea Atena, con il solo ascolto, senza l'ausilio della vista. Questi versi non soltanto testimoniano la familiarità dell'eroe con la dea, ma rivelano anche la forza sonora che l'immaginario greco attribuisce ad Atena, capace di emettere un suono che per il timbro e per il timore che incute, può essere paragonato allo squillo della σάλπιγξ⁶.

1 Il significato del composto ἀρίζηλος (ἀρι + δηλος) è etimologicamente legato all'idea di luce. Cf. Chantraine s.v. Δηλος, pp. 260-261.

2 Questo soggetto va riferito, insieme a σάλπιγξ dello stesso verso, alla voce verbale ἦχε. Con questo zeugma si accresce il valore umanizzato della σάλπιγξ: non soltanto essa emette una φωνή, ma addirittura una φωνή che è soggetto del verbo "risuonare".

3 Si potrebbe obiettare a questa constatazione che anche in altri passi omerici il bronzo è accostato a elementi umani a prescindere da qualsiasi riferimento diretto a uno strumento musicale. Si vedano come esempi Hom. *Il.* II, v. 490 (χάλκεον ... ἦτορ), e V, v. 785 (Στέντορι ... χαλκεοφώνῳ). Nel nostro caso, tuttavia, è la similitudine che rifunzionalizza, o quanto meno enfatizza, il ricercato parallelismo fra la voce di Achille ed il suono della σάλπιγξ.

4 Della messa in scena dell'*Aiace* non si hanno indicazioni cronologiche precise. Tuttavia, la maggior parte della critica accetta la datazione alta, fra il 446 e il 444 a.C. Cf. Mazzoldi 1999, p. 37. Più recentemente, anche Finglass 2011, pp. 1-11 propende per una datazione agli anni '40 del V secolo.

5 Sebbene riportiamo il testo secondo l'ultima edizione Teubner (Dawe 1996, p. 2), ai fini di una più chiara comprensione del testo, preferiamo tradurre i vv. 15-16 secondo l'interpunzione proposta da Dain 1985, p. 10: καὶν ἄποπτος ἦς, ὅμως | φώνημ' ἀκούω.

6 La σάλπιγξ era legata ad Atena anche dal punto di vista culturale. Cf. Paus. II, 21, 3. Per un commento dettagliato del passo, si rimanda a Finglass 2011, pp. 141-143.

PERSONIFICAZIONE

Con la figura retorica della personificazione, o prosopopea, si attribuiscono qualità, sentimenti o azioni a oggetti inanimati e a entità astratte¹. Nella lirica greca arcaica, i poeti ricorrono spesso a questo artificio, apostrofando come esseri umani gli elementi centrali della *performance* (gli strumenti, il canto, la stessa poesia) e talvolta attribuendo loro azioni e sentimenti proprî della natura umana. Fra le molte forme di personificazione figurano, soprattutto, quelle di strumenti musicali e della voce, ai quali il poeta demanda il compimento delle attività a lui proprie: dormire, svegliarsi, elogiare un laudando, dilettere l'uditorio.

Alc. fr. 70 Voigt, vv. 2-5

π[.]τωι τὰδ' εἶπην ὁδ.υ..[
ἀθύρει πεδέχων συμποσίῳ . [
βάρμος, φιλώνων πεδ' ἄλεμ[άτων
εὐωχήμενος αὐτοισιν ἐπα[

κῆνος δὲ παώθεις Ἀτρεΐδα[ν] . [
κτλ.

dire queste cose ...

suona con piacere prendendo parte al simposio ...

un βάρμος, fra i dissennati amici

festeggiando con questi...

quello, invece, imparentatosi (con la famiglia) degli Atridi
etc.

Fonte: P.Oxy. 1234, fr. 2, col. I.

Metro: asclepiadei minori ai vv. 3 e 5; dodecasillabi alcaici ai vv. 4 e 6².

Questi versi appartengono ad un famoso carne conviviale, in cui Alceo, verosimilmente in un periodo in cui il solo Pittaco (dopo una coreggenza con Mirsilo) governa su Mitilene, attacca l'esponente della ἐταιρεία avversaria. Il poeta, quasi certamente durante uno dei suoi tre esili³, attacca Pittaco e i suoi sostenitori, ritraendoli in uno stato di gioia, tra festa e banchetti. Cantando

1 Cf. definizione e riferimenti antichi alla *fictio personae* in Lausberg, pp. 411-413.

2 Vd. Gentili-Lomiento 2003, pp. 161-163.

3 Per un approfondimento sul rapporto fra Alceo e Pittaco, più volte ingiuriato e schernito dal poeta, cf. Gentili-Catenacci 2007, p. 185, introduzione al fr. 348 V. di Alceo.

personalmente questi versi in un simposio, o più verisimilmente inviandoli a Mitilene perché fossero eseguiti in suo ricordo dall' *ἐταιρεία*¹, Alceo cerca di suscitare sentimenti di invidia e di odio nei confronti della fazione avversa usando un linguaggio carico di *verve*. In questo modo, il poeta mira a ridestare nei compagni l'orgoglio politico e un senso di rivalsa che possano portarli ad abbattere il regime di Pittaco, ponendo così fine alla guerra civile e all'esilio dello stesso Alceo. La prima immagine che il papiro permette di leggere, è relativa alla sfera sonora del banchetto, ed in particolar modo al *βάρμος*. Alcuni approfondimenti di ordine linguistico e filologico consentono di evidenziare con maggiore chiarezza il valore della personificazione di questo strumento operata da Alceo. Il *βάρβιτος* o *βάρμιτος* o *βάρμος*, era una lira dotata di sette lunghe corde, accordate nel registro grave, e usata soprattutto in contesto simposiale, per accompagnare l'esecuzione di *σκόλια*². In un passo dei *Deipnosophisti*, Ateneo ricorda come il *βάρμος* fosse strettamente legato alle figure di Saffo e di Anacreonte (IV, 182e)³, e in un altro passo (XIV, 636c) testimonia l'identità *βάρβιτος* = *βάρμος*⁴. I dizionari etimologici antichi (*Et. Gen.* p. 21 Berger = *EM* 188, 21 Gaisford) sottolineano il mutamento fonetico di *β* in *μ* ravvisabile nella variante eolica *βάρμιτος*⁵. Una testimonianza iconografica mostra ancora più chiaramente il legame fra la poesia eolica di Alceo e Saffo, e questo strumento: si tratta del celebre *cálathos* a figure rosse (n.i. 2416) delle Staatliche Antikensammlungen di Monaco, proveniente da Agrigento e databile al 470-460 a.C.⁶. Questo tipo di vaso, come ricorda Esichio (s.v. *Κάλαθος*, n° 393, II, p. 398 Latte), serviva per tenere in fresco il vino (*ψυκτήρ*). Non per una pura coincidenza, il vaso di Monaco reca sul suo corpo le immagini di Saffo e, soprattutto, di Alceo, compositore simposiale, che regge in mano una *βάρβιτος*. A completare la descrizione di questa *mise en abîme* vi sono i famosi "fumetti" (cerchi che sembrano fuoriuscire dalla bocca di Alceo) con cui il pittore ha voluto *visualizzare* il canto del poeta.

Se è certo che il verso 4 dell'ode alcaica riporta lo strumento con cui il poeta era uso ad accompagnarsi nei simposi della sua *ἐταιρεία*, meno chiaro è il ruolo sintattico e logico che il *βάρμος* assume nei vv. 2-4: essendo al nominativo, infatti, lo strumento dovrebbe fungere da soggetto del verbo *ἄθύρω*, e ad esso potrebbero legarsi anche il participio medio *εὐωχήμενος* ed il verbo con cui termina il v. 5⁷. Rösler 1980, p. 165, invece, riferisce a Pittaco l'azione del "festeggiare insieme ai dissennati amici" (*φιλώνων πεδ' ἄλემ[άτων | εὐωχήμενος*)⁸ e, come lascia intendere inequivocabilmente il papiro nei versi successivi, le azioni dello stringere famiglia con gli Atridi (v. 6) e del "divorare" la città come fece Mirsilo (cf. *δαπτέτω πόλιν* al v. 7). Dall'altro lato, l'*incipit* del verso 6, *κῆνος δέ*, indurrebbe, secondo Liberman 1999, p. 209, a vedere più naturalmente un cambiamento del soggetto logico e grammaticale. A "festeggiare con gli amici" (vv. 4-5) e a "stringere famiglia con gli Atridi" non sarebbe, dunque, il medesimo soggetto: la prima azione sembra più verisimilmente svolta dal *βάρμος*, in questo caso personificato, mentre soltanto la seconda ha come soggetto esplicito Pittaco. Basandosi sugli elementi sicuri desumibili dal papiro, è difficile affermare con certezza se la personificazione del *βάρμος* interessi tutta la strofe (vv. 2-5) o se invece si interrompa con l'evocazione dello stesso termine *βάρμος* all'inizio del v. 4, dopo il quale

1 Non è chiaro se a cantare questi versi sia stato lo stesso Alceo o se invece il poeta li abbia inviati dall'esilio a Mitilene perché fossero eseguiti da un cantore in sua vece. Per quest'ultima ipotesi si potrebbe chiamare a supporto i fr. 130b e 401B V., che secondo Liberman 1999, pp. XXVI-XXVIII, sarebbero sicuramente dei messaggi inviati da Alceo alla sua eteria e cantati quindi in sua assenza. Cf. commento ad Alc. fr. 130b V., p. 27 sgg.

2 Per un approfondimento su questo strumento si rimanda allo studio di Snyder 1972, pp. 331-340.

3 Ateneo attribuisce l'invenzione del *βάρβιτος* ad Anacreonte in un passo (IV, 175e), a Terpandro in un altro (XIV, 635d).

4 Per la varietà delle denominazioni di questo strumento, dovuta forse ad una confusione fra due strumenti differenti, uno appartenente alla famiglia delle arpe, l'altro alla famiglia delle lire, cf. Poll. IV, 59, e Citelli 2001, I, p. 445 n° 3.

5 Cf. Voigt 1971, p. 151, in apparato critico relativo al fr. 176 di Saffo.

6 Cf. p. XXXIX n° 35.

7 Per questa interpretazione, cf. anche Page 1955, p. 235, Pippin Burnet 1983, p. 174, e la traduzione di Liberman 1999, p. 49.

8 Sul significato del termine *φίλων*, cf. Liberman 1999, p. 210.

Voigt, Page e Liberman pongono una pausa (la studiosa una virgola, gli altri due un punto in alto). L'ipotesi di un βάρμος che, prendendo parte al banchetto a mo' di invitato, *suona e fa festa* insieme agli amici dissennati di Pittaco, potrebbe sembrare ardita¹. Anche considerare l'uso, piuttosto singolare, del βάρμος in funzione di soggetto del verbo ἀθύρειν, potrebbe destare non pochi dubbî fra gli esegeti. Tuttavia, riprendendo l'espressione di Kamerbeek 1973, p. 391, n° 3: «figura certe est audax, sed non reicienda». È dunque necessario analizzare la terminologia impiegata, e insieme confrontare il passo con altri esempli della poesia arcaica e tardo-arcaica. per confortare un'interpretazione in questo senso.

La personificazione dello strumento caro ad Aceo, secondo la nostra proposta interpretativa, emerge al v. 3 (ἀθύρειν πεδέχων συμποσίω), e si sviluppa fino al v. 5 (εὐωχήμενος αὖτοισιν ἐπαί). L'immagine centrale di questi tre versi, ovvero l'*amicizia* del βάρμος nei confronti di Pittaco, al quale il cordofono si unirebbe per "fare festa", trova un confronto calzante nelle parole con cui Alcinoo descrive la φόρμιγξ. In diverse occasioni, il re di Scheria spiega all'ospite Ulisse l'importanza che la κιθάρα / φόρμιγξ ha per il suo popolo, a cui «sono sempre cari la mensa, la cetra e le danze» (Hom. *Od.* VIII, v. 248). Di conseguenza, a Demodoco ed alla sua φόρμιγξ λίσγεια sono riservati i posti centrali della sala del banchetto (*ibid.*, vv. 261-262). La presenza della φόρμιγξ è così importante per i Feaci, che Alcinoo, in un discorso rivolto ai capi e ai consiglieri, definisce lo strumento «compagno di un ricco pasto» (Hom. *Od.* VIII, v. 99):

φόρμιγγός θ', ἥ δαιτὶ συνήγορός ἐστι θαλείη·

Pur non trattandosi in questo caso di una vera e propria personificazione, l'aggettivo adottato per definire la φόρμιγξ mette in rilievo il legame, anche affettivo, fra essa ed il popolo dei Feaci². Una più esplicita personificazione di strumento musicale è attestata nel fr. adesp. 947b PMG, in cui il probabile contesto ditirambico potrebbe aver contribuito a vedere nell' αὐλός un vero e proprio personaggio animato che dà avvio al canto³. Il confronto più illuminante, nonché a nostro avviso la fonte di ispirazione principale, per la personificazione della βάρμος in Alceo è l'inno omerico a Hermes. Questo dio fu il primo a creare un "guscio canoro" (v. 25: Ἑρμῆς τοι πρώτιστα χέλυν τεκτῆνατ' αἰοδόν) quando era ancora bambino. La sua gioviale vivacità lo porta ad individuare nella tartaruga montana (v. 33) un bel giocattolo (καλὸν ἄθυρμα). Vale la pena di riportare *h. Merc.* vv. 30-38, in cui il dio, con innocente entusiasmo – che sembra anche venato di cinico sarcasmo – si rivolge alla tartaruga annunciandole che da morta ella avrà un nuovo ruolo, di compagna della danza e di "bella cantatrice":

σύμβολον ἤδη μοι μέγ' ἀνήσιμον, οὐκ ὀνοτάζω.
χαῖρε, φυὴν ἐρόεσσα, χοροῖτύπε, δαιτὸς ἐταίρη,
ἄσπασίη προφανείσα· πόθεν τόδε, καλὸν ἄθυρμα;
αἰόλον ὄστρακον ἔσσο, χέλυς ὄρεσι ζώουσα·
ἀλλ' οἷσω σ' εἰς δῶμα λαβών· ὄφελός τί μοι ἔσση,
οὐδ' ἀποτιμήσω· σὺ δέ με πρώτιστον ὀνήσεις.
οἴκοι βέλτερον εἶναι, ἐπεὶ βλαβερόν τὸ θύρηφι·
ἦ γὰρ ἐπηλυσίης πολυπήμονος ἔσσεαι ἔχμα
ζώουσ'· ἦν δὲ θάνης τότε κεν μάλα καλὸν αἰείδοις.

Già ecco per me un grande segno molto utile, non lo dispregio.
Salve, tu che salti danzando, dalla forma graziosa, compagna della mensa,

1 Difficile stabilire se anche il v. 2 (in particolare l'espressione τὰδ' εἶπεν) abbia come soggetto il βάρμος. Sembra più verisimile, invece, immaginare un cambio di soggetto fra il v. 2 e il v. 3. Gallavotti 1948, p. 105 sostiene che dietro il termine βάρμος vi sia una raffinata e metaforica ingiuria all'indirizzo di Pittaco.

2 Esichio chiosa il consimile aggettivo ξυνάροπος servendosi dei termini ἀδελφοί, ἀδελφαί (fratelli, sorelle). Vd. Hsch. s.v. Ξυνάροποι, n° 123, II, p. 728 Latte.

3 Cf. commento a questo fr., p. 139 sgg.

che appari gradita¹. Da dove vieni, o bel giocattolo?
 Smagliante guscio indossi, tartaruga che vivi sui monti.
 Ebbene, ti prenderò e ti porterò a casa; in qualcosa mi sarai utile,
 e non ti disprezzerò. Al contrario, tu sarai utile a me per primo.
 È meglio stare a casa, poiché nocivo è stare fuori.
 Di certo, infatti, sarai una difesa dal doloroso sortilegio,
 da viva²; ma semmai tu morissi, senza dubbio canteresti a meraviglia.

Questi versi, in cui emergono la dolcezza, la curiosità, ma anche l'eccitazione di Hermes bambino di fronte al suo nuovo giocattolo, potrebbero aver ispirato ad Alceo l'immagine di un βάρμος personificato che, come la χέλυσ "compagna della mensa" dell'inno omerico³, partecipi con il suo *canto* ai banchetti degli amici di Pittaco⁴. Lo stesso autore dell'*Inno a Hermes*, inoltre, insiste sulla personificazione dello strumento, sostenendo che la κίθαρις «sa dire cose belle e con armonia» (v. 479)⁵:

καλὰ καὶ εὖ κατὰ κόσμον ἐπισταμένην ἀγορεύειν.

Che la fonte principale d'ispirazione sia, per Alceo, questo inno, potrebbe rivelarlo anche la presenza del verbo ἀθύρω. Di origine etimologica incerta⁶, esso ha come primo significato quello di "giocare, trastullarsi", e le sue attestazioni lo rivelano strettamente legato al piacere del gioco infantile. Nell'*Inno a Hermes*, insieme al corradicale ἄθυρμα (*supra*, v. 32), si registra anche l'uso del verbo ἀθύρω (*h.Merc.*, v. 485), in associazione con la κίθαρις (citata al v. 499)⁷, ed espresso alla forma passiva. In questo caso, la critica è concorde nel tradurre questa voce verbale secondo il senso di "essere suonato". Un'attenta analisi del contesto, tuttavia, induce ad inquadrare il verbo ἀθύρω in un campo semantico differente dal semplice significato esecutivo che il verbo "suonare" possiede nella lingua italiana. Il dio Hermes, facendo dono ad Apollo dell'arte del citareggiare, gli ricorda anche che essa, risuonando (φθεγγομένη), *insegna* tutto ciò che è "grazioso alla mente", purché sia suonata semplicemente, con delicata familiarità: essa rifugge, infatti, lo sforzo logorante (*h.Merc.*, vv. 484-486):

φθεγγομένη παινοῖα νόῳ χαρίεντα διδάσκει,
 ῥεῖα συνηθείησιν ἄθυρομένη μαλακῇσιν,
 ἐργασίην φεύγουσα δυήπαθον⁸.

Il participio passivo ἄθυρομένη è riferito ad uno strumento (la κίθαρις) che, nonostante alcune differenze organologiche, può essere facilmente accostato al βάρβιτος o βάρμος. Il verbo ἀθύρω, che in questo caso si suole tradurre con "suonare", possiede una nozione più larga, legata al piacere infantile, che è difficile esprimere in italiano e nelle altre lingue⁹. Nello stesso inno omerico (v. 152), ad esempio, il verbo designa il trastullamento del neonato Hermes nel giocare con le fasce che

1 Si preferisce leggere χοροῦπε anziché χοροῖτυπε. Per questa interpretazione, che mette in luce l'umorismo di Hermes nel paragonare il movimento dell'animale ad una danza, cf. Càssola 1975, p. 518.

2 La tartaruga era considerata animale "portafortuna" nell'antichità. Cf. Càssola 1975, p. 518, alla nota sulla χέλυσ.

3 La stessa espressione, "compagna della mensa", è usata da Odisseo per la φόρμιγξ, in Hom. *Od.* XVII, v. 271.

4 Non è da escludere, sulla base di un confronto con i versi dell'*Inno a Hermes*, che Alceo possa aver tratto ispirazione dalla morte della χέλυσ per augurare la medesima sorte a Pittaco.

5 Questo verso, se accostato al v. 2 di Alc. fr 70 V., potrebbe indurre a riferire l'espressione τὰδ' εἴπην al soggetto βάρμος. Tuttavia, non disponendo di altri elementi utili ad avvalorare un eventuale inizio della personificazione al v. 2, preferiamo considerare lo sviluppo di tale figura retorica entro i limiti dei vv. 3-5.

6 Cf. Frisk p. 29, Chantraine p. 27 e Beekes p. 30, s.v. ἄθύρω.

7 In realtà, essendo essa ricavata dal carapace della tartaruga, tecnicamente dovrebbe essere chiamata λύρα.

8 Per la resa di quest'ultimo sintagma, cf. anche la traduzione di Càssola 1975, p. 217.

9 Cf. ThLG s.v. ἄθύρω, pp. 872-873. Per una traduzione italiana, si potrebbe proporre perifrasi come "suonare trastullandosi", "giocare a suonare", oppure, in alternativa, verbi familiari come "strimpellare", "suonicchiare".

lo avvolgono (λαῖφος). È dunque poco probabile che, nei versi seguenti dell'inno, in cui Hermes appare ancora come un bambino vivace, con tanta voglia di giocare, il verbo ἀθύρω esprima il semplice significato di "suonare" la cetra; è invece più verisimile che il dio faccia riferimento alla dolcezza e alla piacevolezza infantile che caratterizzano il suonare la lira senza alcuno sforzo né impegno, lontano dalla dimensione "adulta" e da qualsiasi connotazione professionale (cf. ἐργασίην φεύγουσα). Il senso del "suonare con infantile piacere" può essere attribuito al verbo ἀθύρω anche nell'*Inno a Pan*. Quest'ultimo, che non è certo un bambino ma un mostro, ha in comune con Hermes la dedizione all'attività della caccia (*h.Pan.*, vv. 13-15). Inoltre, non è ozioso sottolineare come Pan non sia mai stato svezzato (la nutrice, vedendolo, scappò atterrita, cf. *h.Pan.*, vv. 38-39), e che per tale motivo questo personaggio può facilmente essere associato a giochi e a lazzi infantili. Lo stesso nome *Pan* gli fu attribuito dagli dei perché a tutti egli rallegrava l'animo, proprio fa come un bambino (*h.Pan.*, v. 57). Infine, ai vv. 15-16 dello stesso inno, egli è detto "suonare trastullandosi" con una dolce melodia eseguita sulle canne del flauto che da lui prende il nome (*h.Pan.*, vv. 15-16):

δονάκων ὑπο μούσαν ἀθύρων
νήδυμον·

Nel tempo, il significato del verbo ἀθύρω sembra essersi svuotato della sua originaria pregnanza, che lo legava strettamente all'aspetto ludico e infantile di chi suona uno strumento senza pretese di esecuzione professionale. Il frequente uso di ἀθύρω in contesti musicali, infatti, pare aver condotto ad un suo slittamento semantico che lo ha portato ad assumere la nozione generica di "emettere suoni", e ad essere adottato come sinonimo dei "verbi del canto" quali ὑμνέω o ἀείδω. Si veda, a titolo di esempio, la bella perifrasi con cui Pindaro descrive la gloria e l'onore che Omero ha reso ad Aiace Telamonio nel cantare il suo valore (*I. IV*, vv. 37-39)¹:

ἀλλ' Ὅμηρός τοι τετίμακεν δι' ἀνθρώπων, ὃς αὐτοῦ
πᾶσαν ὀρθώσας ἀρετὰν κατὰ ῥάβδον ἔφρασεν
θεσπεσίων ἐπέων λοιποῖς ἀθύρειν.

ma certo Omero lo ha onorato, fra gli uomini, lui che
dopo aver innalzato tutto il suo valore, insegnò
a cantarlo ai posteri secondo il bastone dei versi divini.

Il significato più antico di ἀθύρω in contesti musicali ("trastullarsi suonando")², invece, ben si adatta al contesto del frammento di Alceo, in cui il poeta descrive un banchetto che Pittaco e i suoi amici consumano in allegria, accompagnati dai suoni del βάρμος. La connotazione infantile, propria del verbo ἀθύρω, secondo quanto è possibile leggere negli *Inni omerici*, potrebbe aver aggiunto livore e spregio alla veemente critica che Alceo rivolge all'indirizzo del partito avversario. Dal punto di vista grammaticale, il verbo ἀθύρω, nella diatesi attiva, regge più frequentemente un complemento oggetto. Nel nostro frammento, nonostante sia stato inteso in senso assoluto, è possibile immaginare un complemento oggetto dipendente da esso ("suonare ... trastullandosi") nella parte mutila del v. 3, rappresentato da un termine sonoro potenzialmente riferibile a uno strumento musicale (o al limite fra la sfera umana e quella di oggetti inanimati), come βοάς o βρόμους, accusativi plurali che concluderebbero l'asclepiadeo minore con una sequenza breve-lunga³. Una soluzione integrativa

1 Per l'analisi di questo passo, cf. Privitera 2009⁵, p. 180.

2 Per una necessaria fluidità della traduzione, abbiamo preferito usare l'espressione "suonare con piacere".

3 Il risultato sarebbe: ἀθύρει πεδέχων συμποσίω[ν βοάς (ovvero βρόμους) | βάρμος. In questo caso, al genitivo συμποσίω[ν – la correzione seguirebbe la traccia nel papiro subito dopo il termine συμποσίω – seguirebbe l'oggetto del verbo espresso al verso successivo. Kamerbeek 1973, p. 391, diversamente, propone di integrare aggiungendo il participio del verbo βρέμω "risuonare", in dipendenza dal soggetto βάρμος. Il risultato sarebbe: ἀθύρει πεδέχων συμποσίω[ν βρέμων | βάρμος.

differente sarebbe intendere il verbo ἀθύρω in senso assoluto ("divertirsi suonando"), il cui significato potrebbe essere completato da un avverbio quale, ad esempio, κάλως¹, al v. 3. Infine, è utile accostare la personificazione del βάρμος in Alceo con quella, altrettanto ardita e venata di ironia, del βάρβιτος in B. fr. 20B Maehl., vv. 1-3:

ὦ βάρβιτε, μηκέτι πάσσαλον φυλάσσω ἐπτάτονον λ[ι]γυρὰν κάππαυε γάρυον· δεῦρ' ἐς ἐμὰς χέρας·	Oh βάρβιτος, non trattenere più, facendo la guardia al chiodo, la penetrante voce dai sette toni; vieni qui fra le mie mani;
---	--

L'*incipit* di quest'ode, che Bacchilide invia ad Alessandro figlio di Aminta, e la cui destinazione esecutiva, secondo le stesse intenzioni dell'autore (v. 5), è il simposio, presenta un chiaro esempio di apostrofe ad uno strumento musicale². Questa figura retorica fa leva su una sottesa personificazione del βάρβιτος (= βάρμος, cf. *supra*), in quanto il poeta si rivolge al suo strumento da simposio tratteggiandolo secondo atteggiamenti e termini specificamente umani: l'azione ironica del "custodire il chiodo" (πάσσαλον φυλάσσω) al quale esso è appeso³; l'emissione di una "voce umana" (cf. γῆρυς)⁴; l'azione del "trattenersi" (κάππαυε) dal cantare; l'azione del "recarsi fra le mani" del poeta (δεῦρ' ἐς ἐμὰς χέρας). Il confronto con i versi di Bacchilide conforta l'interpretazione in senso retorico di Alc. fr. 70 V., vv. 2-5, in cui Alceo umanizza il βάρμος a tal punto, da considerarlo un amico delle feste e dei sollazzi di Pittaco.

B. Ep. VI, vv. 10-16

σὲ δὲ νῦν ἀναξιμόλπου
Οὐρανίας ὕμνος ἔκατι Νίκ[ας],
'Αριστομένειον
ὦ ποδάνεμον τέκος,
γεραίρει προδόμοις ἄοι-
δαῖς, ὅτι στάδιον κρατήσας
Κέον εὐκλείζας.

Te ora l'inno di Urania
signora della μολπή, grazie a Nike⁵,
o figlio di Aristomene
dai piedi di vento,
celebra con canti davanti alla casa,

-
- 1 Questo avverbio, con accento eolico, arricchirebbe il senso del verbo ἀθύρω. Esso è ben presente nella poesia di Saffo. Cf. soprattutto il fr. 160 V., v. 2: κάλως ἀείσω.
 - 2 Una utile antologia delle apostrofi a strumenti musicali da parte di autori antichi e moderni, compreso Bacchilide, è raccolta da De Martino-Vox 1996, III, pp. 1085-1092. Per un'introduzione generale a B. fr. 20C Maehl., e più in particolare per un commento ai vv. 1-3, cf. Maehler 1997, pp. 327-328 (= 2004, pp. 243-246).
 - 3 Cf. Hom. *Od.* VIII, v. 67, in cui ad essere appesa al chiodo è una φόρμιγξ.
 - 4 Per la stretta connessione fra il concetto di linguaggio intelligibile umano ed il termine γῆρυς, cf. soprattutto Hom. *Il.* IV, vv. 436-438.
 - 5 Maehler 1982, I, p. 87 («nach dem Willen der Nike») e Sevieri 2007, p. 71 («per volere di Nike») sottolineano l'aspetto della volontà di Nike di acconstire alla vittoria di Lacone. La nostra traduzione sottolinea più il senso di ringraziamento dell'espressione ἔκατι + gen. Intende similmente Campbell 2006², p. 155 («thanks to Victory»).

poiché riuscendo vincitore nello stadio
hai dato fama a Ceo.

Fonte: P.Lond. 733.

Metro: metri eolici¹. In particolare, v. 10: dimetro ionico *a minore* anaclomeno²; v. 11: dimetro coriambico + baccheo (o trimetro coriambico catalettico); v. 12: ferecrateo acefalo; v. 13: leccio; v. 14: gliconeo; v. 15: ipponatteo; v. 16: dimetro ionico *a minore* brachicatalettico (o reiziano^b)³.

Altre figure retoriche attive: epiteto doppio, metafora.

Nonostante le sue ridotte dimensioni, che porterebbero alcuni studiosi a riconoscerci un'ode cosiddetta αὐθιγενής, l'*Epinicio* VI di Bacchilide sarebbe stato eseguito, più verisimilmente, nella patria di Lacone di Ceo, vincitore nello stadio a Olimpia nel 452 a.C., al tempo della LXXXII Olimpiade⁴. L'espressione προδόμοις αἰοδαῖς (vv. 14-15), se intesa letteralmente "con canti davanti la casa", suggerisce infatti che l'*epinicio* è stato intonato davanti alla casa del laudando, e quindi nella sua patria, a Ceo. Per lo stesso atleta Bacchilide compone anche l'*Epinicio* VII. Sevieri 2007, che traduce l'espressione «nei cori dinanzi alla casa» (p. 71), riconosce nell'*Epinicio* VI un'ode eseguita in patria, mentre nell'*Epinicio* VII l'ode αὐθιγενής⁵. Maehler 2004, pp. 129-130, prende in considerazione la possibilità di intendere le πρόδομοι αἰοδαί come canti eseguiti davanti a un tempio, ovvero davanti al tempio di Zeus a Olimpia, la cui costruzione sarebbe stata ultimata pochi anni prima del 456 a.C.⁶.

L'interesse di questi versi, per quanto riguarda la logica compositiva e, più specificamente, per l'uso retorico dei termini adottati, è dovuto ad una pregevole quanto rara personificazione dello ὕμνος. Il soggetto grammaticale e logico della lode (cf. γεραίρει) rivolta a Lacone di Ceo, vincitore nella corsa ad Olimpia, è infatti non il poeta, bensì il suo ὕμνος. Che dietro a questo canto si debba intendere la persona di Bacchilide, può essere non soltanto dedotto dalla logica e dalla realtà dei fatti – è il poeta stesso che compone l'*epinicio* e che onora il vincitore, non il suo ὕμνος –, ma anche comprovato dalla cifra stilistica e dai *topoi* propri alla poesia bacchilidea. Infatti, il poeta di Ceo sottolinea più volte, e attraverso metafore e perifrasi, il suo stretto legame con la Musa Urania. Si pensi ai vv. 13-14 dell'*Epinicio* V (476 a.C.):

χρυσάμπυκος Οὐρανίας
κλεινὸς θεράπων·

Qui Bacchilide si definisce «glorioso servitore di Urania dalle auree bende»⁷, sottolineando il suo stato di dipendenza e di inferiorità rispetto alla dea. Il rapporto fra Bacchilide e Urania è espresso anche ai vv. 7-8 dell'*Epinicio* IV (470 a.C.):

1 Cf. Maehler 2003, p. 23 (schema metrico).

2 Cf. Gentili-Lomiento 2003, pp. 28-29 per il fenomeno della anaclassi.

3 Questa forma è chiamata anche "corinneo" da Gentili-Lomiento 2003, p. 199 n° 29.

4 La datazione è stata possibile grazie alla lista dei vincitori olimpici conservata nel P.Oxy. II 222, col. II, 18. Riguardo a questo argomento, e sui dati relativi a Lacone di Ceo ed alle sue vittorie alle Nemee, cf. Maehler 2004, p. 129.

5 Cf. Sevieri 2007, p. 191: «a differenza però di quanto normalmente accadeva in questi casi, entrambe le odi [VI e VII, *n.d.a.*] sono piuttosto brevi e hanno comunque estensione simile, mentre in genere quella per la festa in patria risultava più ampia (cfr. gli *Epinici* I e II per Argeo di Ceo)».

6 Riguardo a questo problema esegetico, lo stesso Maehler 1982, II, p. 127 sembrava invece più certo nel leggere nell'ode VI una composizione da eseguirsi «vor dem Haus» del laudando (o meglio del padre Aristomene).

7 È possibile confrontare questa espressione con la definizione di Esiodo data da Bacchilide in V, vv. 191-193: γλυκεῖαν | Ἡσίοδος πρόπολος | Μουσᾶν.

In questi versi il poeta usa per sé stesso l'altisonante perifrasi metaforica «gallo dolceparola di Urania signora della φόρμιγξ»¹. Diversi anni dopo, nel 452 a.C., data di esecuzione dell'*Epinicio* VI, la metaforica associazione «inno di Urania signora della μολπή» deve essere risultata non solo perspicua a coloro che ascoltavano questi versi, ma anche rivelatrice dello stile e delle immagini di Bacchilide. Vi sono buone ragioni, dunque, per ritenere l'"inno di Urania" una metafora per il significare il poeta di Ceo, ormai identificatosi nella sua stessa materia compositiva. Il poeta diviene, in questo senso, la sua stessa poesia o, viceversa, la sua poesia incarna, umanizzata, il suo *alter ego*. La prassi di demandare, seppur con intento retorico, ad altro soggetto logico-grammaticale la propria azione di lode sembra essere un artificio caro a Bacchilide. Un chiaro esempio è dato dal seguente passo dell'*Epinicio* XIII (vv. 83-95):

τό γε σὸν [κράτος ὑμ]νεί²
καί τις ὑψαυχῆς κόρῃα
-- υυ - υυ]ραν
πόδεσσι ταρφέως
ἤύτε νεβρὸς ἀπεν[θή]
ἀνθεμόεντας ἐπ[ὶ] ὄχθους
κοῦφα σὺν ἀγχιδόμοις
θρώσκουσ' ἀγακλειταίς ἐταίραις·
—
ταὶ δὲ στεφανωσάμεναι φοιν[ικέων]
ἀνθέων δόνακός τ' ἐ[πι]χω-
ρίαν ἄθυρσιν
παρθένοι μέλπουσι τ[ε]δὸν τέκοις, ὦ
δέσποινα παγξέ[ινου] χθονός,⁵
κτλ....

la tua forza canta
anche una qualche superba fanciulla³
che s'avanza sulla sacra terra⁴
con piede rapido
come una cerbiatta senza dolori
che su fioriti colli,
leggera, insieme alle vicine,
nobili compagne, si slancia;
—
mentre, incoronatesi
del locale ornamento festivo
di purpurei fiori e di canna,
le vergini cantano il tuo figlio,
o signora di una terra aperta a tutti
etc...

Questi versi costituiscono parte della sezione di lode a Egina (vv. 77-95), patria del *laudandus* Pitea, risultato vincitore nel pancrazio a Nemea, probabilmente nel 483 a.C.⁶. L'immagine della fanciulla che canta la lode di Egina si sostituisce a quella del poeta, e funge da elemento di transizione fra la lode generale di Egina, e l'evocazione dei cori femminili che, nell'esecuzione contingente dell'ode, celebrano la gloria di Pitea. L'elemento della fanciulla, ed in seguito quello dei cori, non costituiscono soltanto una evocazione metaperformativa della festa, delle scene e dei suoni reali che accompagnano la celebrazione epinicia di Pitea, ma rappresentano anche un momento di raffinata elaborazione immaginifica. Il poeta, infatti, compie una duplice operazione: da una parte, desta l'*orecchio mentale* dell'uditorio, accompagnando con il ricordo di canti e di danze locali la *performance* di un componimento che esalta, con canti e danze reali⁷, la vittoria atletica di Pitea e la

1 Cf. commento a questo passo, p. 89 sgg.

2 Integrazione di Barrett, accolta da Maehler 2003, p. 43. Cf. anche Maehler 1982, II, p. 265.

3 Riteniamo opportuno insistere sul significato indefinito di τις. Cf. Maehler 1982, I, p. 123, che così traduce i vv. 5-6: «Von deiner (Stärke?) singt ja auch manches stolze Mädchen». Diversamente, Sevieri 2007, p. 109: «celebra la tua potenza anche l'orgogliosa fanciulla».

4 L'integrazione di Blass στείχουσ' ἀνὰ γὰν ἱερὰν, da noi tradotta, è giudicata accettabile da Maehler 1982 (II, p. 266), che tuttavia preferisce editare il verso 85 mantenendo la lacuna (2003, p. 43).

5 Le integrazioni ai vv. 94-95 sono di Housman, accolte da Maehler 2003, p. 44..

6 Per la datazione di questo epinicio, resa possibile grazie al confronto con Pindaro (*Nemea* V, *Istmiche* V e VI), cf. Maehler 1982, II, pp. 250-251.

7 Ai vv. 190-191 dello stesso epinicio, Bacchilide si rivolge ai νέοι, invitandoli a cantare (μέλπετε) la gloriosa vittoria di Pitea. Sevieri 2007, p. 248 adombra la possibilità che nella *performance* di questo epinicio vi fosse un dialogo fra

gloria della sua patria; dall'altra parte, aggiunge a questi elementi "tradizionali", la forza retorica di un'immagine molto raffinata, con la quale esalta le potenzialità stesse della ποίησις, capace di ricreare, nella finzione letteraria, anche il suo stesso creatore (che si presenta sotto forma dell'"orgogliosa fanciulla") con un bellissimo effetto di *mise en abîme*. Si veda a questo proposito il commento di Sevieri 2007, pp. 242-243:

In funzione encomiastica compare qui la strategia retorica dell'oggettivazione della lode, attribuita dal poeta a un soggetto esterno, «l'orgogliosa fanciulla» (...) che, in compagnia delle amiche (...), intona canti e intreccia danze in onore di Egina e della sua illustre stirpe; (...) nei vv. 59-61 [= vv. 91-95 Maehler, *n.d.a.*¹] il coro che sta eseguendo l'epinicio sembra voler mettere in scena se stesso, identificandosi con il soggetto esterno del canto di lode, secondo un atteggiamento autoreferenziale che appartiene alle strategie comunicative più tipiche della poesia corale: le lodi della discendenza di Egina sono appunto l'argomento che l'epinicio si appresta ora a sviluppare, quasi come se stesse semplicemente riportando il contenuto del canto rituale intonato dalle fanciulle coronate di erbe e di fiori.

Il ricorso ad un soggetto esterno che sostituisce il poeta, raccogliendo la sua responsabilità e assolvendo nella finzione artistica l'azione stessa del cantare, ha probabilmente favorito il passaggio alla *personificatio* dello ὕμνος. Se intorno al 483 a.C. Bacchilide demanda la sua funzione di poeta ad una fanciulla evocata a livello narrativo di un suo epinicio - procedimento favorito dalla stessa contingenza della *performance* che avrà offerto agli occhi dello spettatore la scena immaginata di fanciulle cantanti e danzanti-, negli anni seguenti le espressioni "servitore di Urania" (*Ep.* V, 476 a.C.) e "gallo di Urania" (*Ep.* IV, 470 a.C.) predispongono il pubblico a riconoscere l'identificazione del poeta con il suo stesso canto nell'espressione "inno di Urania" (*Ep.* VI, 452 a.C.). Non è da escludere che quest'ultima invenzione retorica, secondo cui il ruolo del poeta si confonde con quello della sua poesia, possa essere stata abbozzata già nell'*explicit* dell'*Epinicio* XIII, per Pitea di Egina (vv. 228-231, *fort.* 483 a.C.):

τὰν εἰκ' ἐτύμως ἄρα Κλειὼ
πανθαλῆς ἐμαῖς ἐνέσταξ[εν] φρασίν,
τερψιπεεῖς νιν ἀοιδαί
παντὶ καρύξοντι λα[ῶ]ι.

Se dunque veramente Clio
tutta fiorente ha posto questo nella mia mente²,
canti dalle piacevoli parole lo [*i.e.* Pitea³]
annunceranno a tutto il popolo.

In questi versi finali dell'epinicio, che rappresentano la sezione di testo che il pubblico può memorizzare con più facilità perché posta a suggello dell'ode, Bacchilide allude alla sua fonte d'ispirazione, la Musa Clio, la quale gli ha permesso, con la sua benevolenza, di comporre e di intonare un canto di lode, e di farne dono a Pitea per la sua vittoria. Negli ultimi due versi il poeta abbandona la dimensione dell'ἐγώ (esplicitato chiaramente ai vv. 221 e 229 con i rispettivi termini ἐγώ e ἐμαῖς) per prestare alla sua stessa poesia la soggettività dell'azione di lode. Le τερψιπεεῖς ἀοιδαί, e non lo stesso Bacchilide, annunceranno al popolo di Egina, come aveva fatto il κήρυξ a Nemea subito dopo la competizione⁴, la vittoria del loro conterraneo nel pancrazio⁵. Il κήρυγμα

il coro di fanciulle evocato ai v. 91 sgg. ed il suddetto coro di giovani ragazzi.

1 Sevieri adotta una numerazione per versi e non, come Maehler 1982, per *cola*.

2 Il pronome dimostrativo τάν (v. 228) fa riferimento ad un oggetto offerto in dono da Bacchilide a Pitea, che doveva essere esplicitato nella lacuna al v. 226. Secondo la ricostruzione di Maehler 2003, p. 49, potrebbe trattarsi, concordemente con lo schema metrico e con il genere femminile del successivo τάν, di una generica δόσις (acc. δόσιν), ovvero "canto di lode offerto in dono". Tuttavia, questo concetto potrebbe essere stato espresso anche dal termine χάρις. Cf. Mehler 1982, II, p. 291. Nella nostra traduzione, "questo" fa riferimento al "canto offerto in dono", che quasi certamente era menzionato nella lacuna del v. 226.

3 Cf. Maehler 1982, II, p. 290.

4 Cf. Maehler 1982, II, p. 292.

5 Si ravvisa un'immagine simile in Pi. N. X, vv. 33-35 (per Teao di Argo, *fort.* 444 a.C.), in cui l'azione del κωμάζειν

gridato dalle *τερψιπεῖς αἰοδαί* a Egina (probabilmente nel 483 a.C.) potrebbe costituire un importante precedente nella produzione di Bacchilide, che molti anni più tardi (nel 452 a.C.) vi farebbe riferimento, con un'abile *variatio*, lasciando che la celebrazione di Lacone di Ceo sia intonata non già dalla sua personale azione di poeta, ma da un suo *alter ego* retorico, lo "ὕμνος di Urania"¹. Conseguentemente alla sovrapposizione dello ὕμνος sul ποιητής, il risultato più evidente è la personificazione del primo, che diviene così – in vece del secondo – il soggetto della lode per il *laudandus*. In questo contesto, la "dipendenza" dello ὕμνος dalla Musa Urania, e l'appartenenza al suo dominio, sono espressi dall'epiteto doppio ἀναξίμολπος, *hapax* e forse neologismo bacchilideo². La seconda parte di questo composto aggettivale (μολπή) indicava, ancora al tempo di Bacchilide, la manifestazione unitaria di canto, musica e danza³. Anche lo ὕμνος, pertanto, nella funzione metaforica di poeta, deve sottostare alla ἀναξία della Musa⁴. Un'idea simile, di totale dipendenza dalla direzione della Musa, è ribadita ancora più chiaramente dallo stesso Bacchilide, con grande enfasi e grazie anche ad un altro epiteto doppio (ὕμνοάνασσα), nei primi versi dell'*Epinicio* XII (vv. 1-4)⁵:

Ὡσεὶ κυβερνήτας σοφός, ὕμνοάνασ-
σ' εὖθυνε Κλειοῖ
νῦν φρένας ἀμετέρας,
εἰ δὴ ποτε καὶ πάρος·

Come un esperto timoniere,
signora del canto, Clio, guida
ora la nostra mente,
se mai anche un tempo (lo facesti);

L'analogia con il κυβερνήτης rende *visibile* il rapporto fra l'ispirazione della Musa, in questo caso Clio, e la mente del poeta, che non può prescindere dalla *guida* della divinità nel seguire la *via* (o la *rotta*) del canto⁶. Così come il composto ἀναξίμολπος, anche l'epiteto doppio, nonché *hapax*, ὕμνοάνασσα ha un valore, per così dire, programmatico.

Da un confronto fra gli elementi di poetica dichiarati da Bacchilide, e ricordati in questa analisi, è possibile ricostruire la sua visione della Musa ispiratrice e del fare poetico: egli si dice servo e gallo

è assolta non già da uomini (in questo caso gli Ateniesi), ma dalle loro voci: ἀδεῖαί γε μὲν ἀμβολάδαν | ἐν τελεταῖς δις Ἀθηναίων νιν ὀμφαί | κώμασαν. Una forma di umanizzazione del κήρυγμα è presente anche in un ditirambo bacchilideo. In XV, v. 44, infatti, la notizia annunciata dagli araldi troiani, secondo cui gli Achei propongono una negoziazione onde evitare la guerra, è detta diffondere la sua materialità sonora *correndo* da ogni parte fra le schiere troiane: πάντα δὲ διέδραμεν αὐδάεις λόγος. Cf. Maehler 1997, p. 142, e la trad. di Sevieri 2010, p. 35: «Per ogni dove correva di bocca in bocca la voce».

- 1 La rappresentazione metaforica del poeta sembra assumere in Bacchilide, come anche negli altri lirici arcaici e tardo-arcaici, un'importanza considerevole. Non sempre la metafora per il poeta è rappresentata da oggetti percepibili visivamente (e.g. il gallo di Urania) o uditivamente (e.g. l'inno di Urania). In XIX, v. 11, ad esempio, Bacchilide esorta sé stesso a comporre un nuovo canto, rivolgendosi alla sua stessa fantasia creatrice: εὐαίνετε Κῆρα μέριμνα. Per il significato di questa autoesortazione metaforica, cf. Maehler 1997, pp. 252-253, e Sevieri 2010, p. 160.
- 2 Cf. Maehler 1982, II, p. 72.
- 3 In sede di commento, riteniamo riduttivo, pertanto, tradurre l'epiteto ἀναξίμολπος = signora del canto, e preferiamo mantenere il termine greco. Per una breve trattazione del valore semantico di μολπή, vd. p. 18 n° 5.
- 4 Un epiteto simile, ἀναξιβρέντας, è attribuito da Bacchilide a Zeus in XVII, v. 66. La supremazia del padre degli dei viene così espressa dal suo dominio su uno dei suoni più temibili, quello del tuono (la βροντή), proprio in un contesto in cui Minosse invoca una sua manifestazione attraverso l'invio di un fulmine (v. 52 sgg.).
- 5 Di questo epinicio non è purtroppo possibile fornire una datazione. Cf. Maehler 1982, II, pp. 243-244, e Sevieri 2007, p. 235. La mancanza di precisione cronologica limita anche l'inquadramento dell'epiteto ὕμνοάνασσα in relazione agli altri composti aggettivali usati, e probabilmente inventati, da Bacchilide.
- 6 Il verbo εὖθύνω, ricorda Sevieri 2007, p. 235, «esprime propriamente l'atto di indirizzare e mantenere il pensiero sulla giusta rotta». Bacchilide potrebbe aver usato una immagine simile, incrociando un termine sonoro (γλῶσσα = "lingua, voce, discorso", come in B. XIII, v. 209 secondo le integrazioni di Maehler 2003, p. 48) con l'immagine della *via* da seguire, in X, vv. 51-52: τί μακρὰν γ[λ]ῶ[σ]σαν ἰθύσας ἐλαύνω | ἐκτὸς ὁδοῦ; («perché conduco lontano il discorso andando fuori strada?»). Per un'analisi dei temi e delle metafore evocate da questo passo, cf. Maehler 1982, II, p. 193.

di Urania (Οὐρανίας | ... θεράπων e Οὐρανίας ἀλέκτωρ) e sottolinea il dominio della Musa non soltanto nell'accompagnamento strumentale (ἀναξιφόρμιγξ), ma più generalmente nella composizione di suoni, parole e danze (ἀναξίμολπος). Al di sopra della "Musa signora", secondo l'ordine gerarchico musico-sacrale che più tardi sarà espresso dalla metafora platonica del magnete (*Ion*, 533d–536d), vi è sempre il dio Apollo, che concede la lode ed il prestigio a coloro che godono della sua φιλία, come nel caso di Ierone secondo B. IV, vv. 1-3:

Ἦτι Συρακοσίαν φιλεῖ
πόλιν ὃ χρυσοκόμας Ἀπόλλων,
ἀστυθέμιν θ' Ἰέρωνα γεραίρει·

Ancora ama la città di Siracusa
Apollo dall'aurea chioma,
e onora il giusto reggente Ierone;

Come è noto, Bacchilide si contrappone a Pindaro nella concezione del fare poetico, inteso come μάθησις in cui « ἕτερος ἐξ ἑτέρου σοφός » (fr. 5 Maehl., v. 1), e non invece come un sapere innato¹. Tuttavia, è bene ricordare che anche nel poeta di Ceo la dipendenza dall'ispirazione divina è ineludibile². A prescindere dalle loro posizioni, sia Pindaro che Bacchilide fanno uso degli epiteti e delle metafore come mezzo pregnante di dichiarazione poetica. Alla luce di queste considerazioni, l'attribuzione dell'epiteto ἀναξίμολπος a Urania, da cui dipende lo ὕμνος personificato, metafora per il poeta, assume un ruolo enfatico del tutto rilevante, e contribuisce a definire alcuni tratti della poetica di Bacchilide.

Se si prova ad *ascoltare* la scansione originaria della catena verbale creata dal poeta ai vv. 10-16 dell'*Epinicio* VI, è possibile apprezzare, almeno soltanto a livello logico, una serie di accostamenti che ad un *lettore* moderno potrebbero sembrare pleonastici, ma che invece ad un *ascoltatore* arcaico avranno suscitato il piacere di indovinare *figurae* nuove sovrapposte ad altre già note:

te – ora – della signora della μολπή | Urania – **uno ὕμνος** – grazie a Nike – | oh di Aristomene | figlio piede di vento | – **celebra con canti** davanti alla casa³ | – perché nello stadio risultando vincitore – | a Ceo hai dato fama⁴.

Questa sequenza, che traduce quasi pedissequamente il testo greco, intende ricostruire l'ordine con cui l'orecchio greco percepì i termini e le associazioni concettuali proposte da Bacchilide. È da rilevare l'abbondanza di termini musicali, quali μολπή, ὕμνος, ἀοιδή, che agiscono attivamente nella sequenza logico-grammaticale: la prima esprime il dominio della Musa Urania, nell'epiteto ἀναξίμολπος; il secondo è il soggetto logico e grammaticale della proposizione principale, nonché un rimando metaforico al poeta, e centro di una raffinata *personificatio*; la terza richiama il contesto esecutivo (πρόδομος ἀοιδή) in cui si esprime la lode (γεραίρω) innalzata dall'inno.

Al di là dei meriti poetici di Bacchilide e della sua creatività, la *personificatio* di questi versi potrebbe trarre origine da una implicita riflessione socio-linguistica, secondo cui il canto, in virtù della fama che esso procura al laudando, assume un ruolo talmente importante da giustificare il

1 Cf. Gentili 2006, p. 91.

2 Cf. B. V, vv. 9-10, in cui le Cariti presiedono alla "tessitura" del canto, e IX, v. 3, in cui Bacchilide si considera "divino profeta delle Muse dalle palpebre di viola": Μουσῶν γε ἰοβλεφάρων θεῖος προφ[ά]τας. Cf. su questo argomento Capuccino 2005, soprattutto pp. 218-220.

3 Non è possibile, purtroppo, rendere la sinafia fra il v. 14 e il v. 15 (ἀοιδῶν), né la pregnanza della sequenza (vv. 15-16) γεραίρει προδόμοις ἀοιδῶν, giacché una traduzione ancora più letterale («celebra con davanti la casa canti») non avrebbe senso nella lingua italiana. È da sottolineare, tuttavia, che la vicinanza dell'epiteto πρόδομος al verbo γεραίρω, ed il suo precedere il termine ἀοιδή, descrivono efficacemente il luogo di esecuzione (davanti le porte di casa), e sottolineano il valore di προ- nel microcontesto lessicale (prima di ἀοιδή), ritardando la menzione del complemento di mezzo del soggetto ὕμνος.

4 Sebbene il verbo ἐκλείζω, al tempo di Bacchilide, dovesse ormai rientrare nella terminologia formale dell'eulogia, non si può escludere che, in un contesto in cui lo ὕμνος compie l'azione di lode, esso abbia anche fatto echeggiare il suo valore etimologicamente legato al senso *uditivo*, e non *etico*, di κλέος (= ciò che si sente).

ruolo grammaticale di soggetto che il poeta gli assegna. A sostegno di questa riflessione, è utile richiamare il fr. 303a PMGF, in cui Ibico adotta l'ormai formalizzata espressione della "fama che possiede" l'oggetto stesso della sua lode:

γλαυκώπιδα Κασσάνδραν
ἔρασιπλόκαμον Πριάμοιο κόραν
φᾶμις ἔχῃσι βροτῶν.

Cassandra dagli occhi di civetta
figlia di Priamo, dalle graziose trecce
la voce dei mortali possiede¹.

Infine, all'origine dell'invenzione retorica di Bacchilide potrebbe esservi anche il ricordo dell'*incipit* dell'*Olimpica* II che Pindaro compose per la vittoria di Terone di Agrigento nella corsa con la quadriga ad Olimpia. Il P.Oxy. 222, col. I, 18 permette di datare la vittoria del tiranno siciliano al 476 a.C.², ovvero ventiquattro anni prima della vittoria olimpica di Lacone di Ceo nella corsa, per la quale Bacchilide compose l'*Epinicio* VI. Nei primi versi dell'ode, Pindaro si rivolge direttamente agli inni, definendoli ἀναξιφόρμιγγες, da cui egli, con finzione retorica, finge di aspettarsi una risposta su quale dio, quale eroe e quale uomo bisognerà cantare (*O.* II, vv. 1-2):

Ἀναξιφόρμιγγες ὕμνοι,
τίνα θεόν, τίν' ἥρω-
α, τίνα δ' ἄνδρα κελαδήσομεν;

Dal punto di vista strettamente musicale, il sintagma ἀναξιφόρμιγγες ὕμνοι ribadisce la superiorità del tessuto verbale sulla melodia³. Si ricordi, su questo argomento, la riflessione di Gentili 2006, p. 51:

Osservato nella sua dimensione diacronica, il rapporto poesia-musica si pone, almeno sino ai primi decenni del V secolo, nei termini di un adeguamento del disegno melodico alla catena verbale: questo il senso dell'allocuzione "o inni signori della cetra" che leggiamo nell'*incipit* della seconda *Olimpica* di Pindaro.

Nella prospettiva di un'imitazione letteraria, l'associazione ἀναξιφόρμιγγες ὕμνοι (476 a.C.) sembra costituire il modello a cui Bacchilide fa eco in IV, vv. 7-8 (ἀδυεπῆς ἀ[να-]ξιφόρ[μι]γγος Οὐρ[αν]ί[ας ἀλέκτωρ) nel 470 a.C., ed in VI, vv. 10-11 (ἀναξιμόλπου | Ουρανίας ὕμνος) nel 452 a.C. In particolare, quest'ultimo passo bacchilideo riprende, oltre ad un composto ἀναξι + termine musicale, anche una nuova funzione dello ὕμνος, inteso come soggetto attivo della lode epinicia, e non come strumento passivo del poeta. Mentre in Pindaro questa prospettiva è solo accennata con l'attribuzione all'inno di un aggettivo *umanizzante*, ἀναξιφόρμιγξ, e con l'allusione ad una sua possibilità di risposta alla domanda del poeta (vv. 1-2), Bacchilide rimodula ed accentua la *personificatio* dello ὕμνος conferendo a quest'ultimo un valore metaforico forte ("ὕμνος di Urania" = Bacchilide), e la funzione di soggetto del canto di lode per il *laudandus*⁴.

1 Cf. anche la traduzione di Wilkinson 2013, p. 275: «*The speech of mortals holds grey-eyed, lovely-haired Cassandra, daughter of Priam*». Questi versi potrebbero tradire un voluto accostamento sinestetico fra la voce-fama e la bellezza visualizzata di Cassandra, ovvero fra il valore *sonoro* della lode e quello *visivo* della lodata.

2 Cf. Catenacci 2013, p. 45.

3 Un'invenzione poetica simile, in cui strumenti musicali vengono umanizzati attraverso la loro connessione con suoni e atteggiamenti umani, è in Pi. P. X, v. 39: λυρᾶν τε βοᾷ καναχαί τ' αὐλῶν δονέονται. In questo caso, la βοή e la καναχή sono metaforicamente associate a strumenti musicali (cf., per il primo termine, il commento in Angeli Bernardini 2012⁵, p. 635), e sono inoltre congiunte per zeugma verbale al volteggiare di cori di fanciulle (v. 38). Tutta l'espressione è di grande rilievo, per la sua pregevole associazione sinestetica fra la vista implicita nel verbo δονέω, e l'udito esplicitato dai soggetti βοᾷ e καναχαί.

4 Una personificazione simile a quella dell'*Epinicio* VI sembra esservi, nonostante le irrimediabili lacune papiracee, in B. X, v. 1 sgg. In questi versi, infatti, la Fama è chiamata a visitare le tribù ateniesi (vv. 1-2: Φήμα, σύ γ[ὰ]ρ ... ἐποιχνεῖς | φύλα) per portare la notizia della vittoria di un atleta, purtroppo a noi ignoto, appartenente alla stirpe

PRETERIZIONE

La figura della preterizione consiste nell'affermare, da parte del poeta, di voler tralasciare un argomento, o una serie di argomenti, di cui tuttavia egli parla o fa cenno. Tale figura retorica, che permette di inanellare temi e argomenti diversi, è contigua alla cosiddetta *Priamel*¹. Nel senso sonoro-musicale, la preterizione può permettere al poeta di sfruttare la ricchezza semantica della *performance*, giocando, ad esempio, sul concetto antitetico, e per questo enfatico, del "non-cantare cantando" alcuni determinati argomenti.

Ibyc. fr. S151 PMGF, vv. 10-13

νῦν δέ μοι οὔτε ξειναπάτ[α]ν Π[άρι]ν
..] ἐπιθύμιον οὔτε τανί[σφ]υρ[ον]
ὑμ]νήν Κασσάνδραν
Πρι]άμοιό τε παίδας ἄλλου[ς]

ora io non desidero cantare Paride
sleale verso l'ospite né Cassandra
dalle snelle caviglie né gli altri
figli di Priamo

Fonte: P.Oxy. 1790, fr. 1.

Metro: dattilico². Secondo Del Grande 1957 p. 191, il v. 12 fa un *unicum* col v. 13, dando un tetrametro dattilico con clausola trocaica.

Dal v. 10 di quest'ode, Ibico fornisce un elenco di personaggi legati all'*epos* omerico, ed in particolare all'episodio della Guerra di Troia. In questa serie, il poeta evoca esplicitamente Paride, Cassandra e gli altri figli di Priamo, ma anche il giorno "indicibile" (ἄμ[α]ρ ἀνώνυμον, v. 15)³ della presa di Troia, la virtù eroica (v. 16) e le navi che condussero gli eroi greci a fronteggiarsi (vv. 17-19), insieme al loro capo Agamennone (v. 20). Tutti questi elementi sono presentati in *Priamel*, e costituiscono, nel loro insieme, il tema rifiutato da Ibico nella forma di una *praeteritio*⁴. Questo

degli Oineidi (v. 18). Similmente in Pi. N. X, vv. 34-35 l'azione di lode nei confronti del *laudandus* è espletata, secondo modalità rituali, non direttamente dagli Ateniesi, bensì dalle loro voci: ἐν τελεταῖς δις Ἀθαναίων νιν ὀμφαί | κώμασαν.

1 Sulla similarità fra la funzione della *praeteritio* e quella della *Priamel*, soprattutto per il periodo precedente a Pindaro, cf. Wilkinson 2013, p. 57. Sulle fonti antiche riguardanti questa figura retorica, vd. Lausberg pp. 436-437.

2 Cf. schema in West 1982, p. 52, che per l'ultimo verso della strofe (quindi anche per il v. 13) usa la definizione di agesticoreo.

3 Per l'interpretazione di questo epiteto, che può essere inteso come "indicibile" o come "distruttore del nome", cf. Simonini 1979, p. 289.

4 Per un confronto fra la preterizione di Ibico e quella del *Partenio del Louvre* di Alcmane, cf. Pavese 1992, pp. 21-

procedimento consente all'uditorio di concentrarsi sugli elementi narrativi del mito, e partendo dal rifiuto della loro trattazione, il poeta intende cantare le lodi alla bellezza e, più in particolare, un ἔπαινος erotico in onore di Policrate di Samo. Il riferimento letterario più importante, per questi versi, è quello al *Catalogo delle navi* (Hom. II, *Il.* v. 484 sgg.), come ricorda Gentili 2006, pp. 204-205:

Anche qui il poeta esalta l'onnipresenza delle Muse – poiché sono dee e come tali tutto vedono e tutto sanno – in rapporto alla sprovveduta condizione dell'uomo che fonda il suo sapere sul sentito dire, ossia sulla fama (*kléos*) o la memoria di accadimenti remoti di cui non fu testimone. Neppure se avesse dieci lingue e dieci bocche e una voce indomabile, l'uomo potrebbe enumerare senza l'intervento delle Muse e nominare a uno a uno tutti i guerrieri che salparono verso Troia. (...) Non altrimenti Ibico professa la propria incapacità – s'intende senza il soccorso delle Muse – a raccontare in maniera esaustiva i singoli episodi della guerra, lui uomo mortale. (...) Accanto agli eroi belli celebrati nel mito si erge ora, nella contemporaneità del presente, anche Policrate, la cui memoria (*kléos*) il poeta ospite affida alla "verità" del suo canto immortale.

È centrale, in questo contesto, il ruolo di ὑμνέω. Questo verbo ha nella poesia arcaica il significato generico di "cantare" celebrando qualcuno o qualcosa¹. Tuttavia, nei versi di Ibico, la posizione enfatica all'inizio del v. 12 dà particolare rilievo al verbo ὑμνέω, che anche dal punto di vista logico-grammaticale, ovvero per la *praeteritio*, riveste un ruolo fondamentale. Il poeta rivela che con la sua ode non intende "cantare" temi epici, ma, come già sembra adombrare al v. 11 con gli aggettivi ἐπιθύμιος e τανίσφυρος², la bellezza e la passione amorosa. Per motivare il suo rifiuto, ai vv. 23-30, Ibico ricorda che solo le Muse potrebbero evocare gli eventi e il numero delle navi che giunsero a Troia per combattere la famosa guerra³. Tuttavia, anche se il poeta ne fosse capace, questo argomento non sarebbe attinente alla sua ode che invece si rivolge all' ἔπαινος di Policrate (vv. 46-48), all'esaltazione della sua bellezza. Queste due giustificazioni – l'incapacità del poeta rispetto alle Muse e la incoerenza dei temi epici con la lode di Policrate – legittimano il ricorso alla *praeteritio* dei vv. 10-22, che continua anche dopo la dichiarazione di superiorità delle Muse (v. 26 sgg.)⁴. Di fatto, i temi dell'*epos*, sebbene rifiutati, occupano la maggior parte dei versi (a noi giunti) di quest'ode. Cavallini 1997, p. 115 commenta:

Nei confronti di questa materia, tuttavia, Ibico esprime un programmatico rifiuto (non a caso, il conflitto troiano è presentato sotto un'angolazione cupa e sinistra, con intenzionale insistenza sugli aspetti più negativi e violenti della vicenda): scopo del canto è, infatti, elogiare la bellezza del committente, Policrate, paragonabile agli eroi più belli del mito, quali Cianippo di Argo, Zeuxippo di Sicione e Troilo [vv. 36-44, *n.d.a.*]. Si tratta di un caratteristico esempio di *praeteritio*, mirante ad evidenziare certi temi tramite il rifiuto di altri⁵.

Stando al testo e alle integrazioni accolte da Page e da Davies, al v. 12 si ha un uso transitivo del verbo ὑμνέω, che regge, al caso accusativo, gli eroi e i temi che Ibico si rifiuta di cantare (vv. 10-16: Π[ῆ]ριον ... Κασσάνδραν ... παίδας ἄλλους ... ἄμ[α]ρ ... ἀνώνυμον ... ἡρώων ἀρετάν)⁶.

22. Hutchinson 2001, p. 236 distingue nell'ode ibicea il livello descrittivo, dei contenuti mitici, da quello autoreferenziale del poeta, che ostenterebbe, attraverso la *praeteritio*, una grande capacità di controllo sul suo componimento.

1 Si rimanda all'analisi dell'epiteto πολύθυμος alle pp. 70-71. Cf., su questo tema, anche Calame 1983, p. 399, e, con particolare riferimento a questi versi, Hutchinson 2001, p. 241.

2 In particolare, l'aggettivo ἐπιθύμιος rimanderebbe alla nozione del desiderio erotico. Cf. Hutchinson 2001, p. 240.

3 Il riferimento letterario più immediato è, senza dubbio, ai vv. 484-492 dell'*Iliade*.

4 Cf. Wilkinson 2013, p. 71.

5 A p. 26, Cavallini spiega che è preferibile, per i versi di Ibico, parlare di *praeteritio* piuttosto che di *recusatio*, onde evitare una categoria anacronistica, risalente all'epoca ellenistica. Divergono da questa prospettiva Sisti 1967, p. 79, e Gentili 2006, pp. 203-204.

6 Cf. Hes. *Th.*, v. 12: Ὑμνεῖσθαι Δία ... Ἡρην. Si richiami il simile impiego del verbo αἰείδω in Alc. fr. 1 PMGF, vv.

La funzione centrale di ὑμνέω nella struttura retorica – secondo cui Ibico si rifiuta di *cantare* alcuni temi per *cantarne* altri – ricorda l'importanza che il cantare ha nell'ambito della *performance*. Un altro dato conferma questa lettura: la giustapposizione, al v. 12, di un aggettivo *visivo* come τανίσφυρος, con il verbo *uditivo* ὑμνέω. Dalla vicinanza oppositiva fra i due termini emerge la pregnanza dell'espressione "cantare Cassandra dalle snelle caviglie". La scelta dell'attributo τανίσφυρος per Cassandra si rivela, ad una attenta analisi, non casuale¹. Infatti, mentre ogni oggetto dipendente dal verbo ὑμνέω è accompagnato da un epiteto che lo caratterizza secondo la dizione tipicamente *epica* (patronimici, aggettivi riferentesi alla morale eroica, o più in generale al combattimento della Guerra di Troia), la sola Cassandra è definita secondo il criterio estetico della bellezza fisica. Si vedano, fra i vv. 10-17, i seguenti accostamenti²:

v. 10 = ξειναπάτ[α]ν Π[άρι]ν	Paride sleale verso l'ospite
vv. 11-12 = τανί[σφ]υρ[ον] ... Κασσάνδραν	Cassandra dalle snelle caviglie
v. 13 = Πριάμοιό τε παίδας ἄλλου[ς]	altri figli di Priamo
vv. 14-15 = Τροί[ας] θ' ὑψηύλοιο ἄλῳσι[μο]ν ἄμ[α]ρ ἀνώνυμον	l'indicibile giorno della presa di Troia dalle alte porte
vv. 16-17 = ἥρ[ων] ἀρετὰν ὑπεράφανον	la superba virtù degli eroi

Da un semplice confronto fra le diverse associazioni, emerge l'eccezionalità della scelta lessicale e compositiva del sintagma con epiteto τανίσφυρος, che il poeta giustappone al verbo ὑμνέω. Questo, che nella logica della preterizione "non si rivolge" ai temi della Guerra di Troia, ma ad un ἔπαινος erotico, nella sequenza verbale trova posto fra l'aggettivo riferito a Cassandra e il nome di quest'ultima. In questo modo, il solo sintagma che rimanda alla bellezza fisica incatena, per così dire, il verbo del canto, e lascia presagire il vero tema dell'ode, eplicitato solo al v. 40 sgg.: la bellezza degli eroi, a cui è paragonata quella di Policrate. Simonini 1979, p. 288, a questo proposito, aggiunge:

Non casualmente si parla quindi di Cassandra: essa è funzionale a ribadire il concetto tematico della bellezza. Nell'epos è menzionata solo due volte: in *Il.* 13, 336 è "la più bella delle figlie di Priamo" e in 24, 699 è paragonata all'aurea "Afrodite"³.

La stessa principessa troiana è la figura centrale del frammento ibiceo 303a PMGF:

γλαυκώπιδα Κασσάνδραν	Cassandra dagli occhi lucenti
ἔρασιπλόκαμον Πριάμοιο κόραν,	figlia di Priamo, dalle graziose trecce
φᾶμις ἔχῃσι βροτῶν ⁴ .	la voce dei mortali possiede ⁵ .

Come ha già notato Wilkinson 2013, p. 276, vi è una stretta correlazione fra quest'ultimo frammento

39-40. Cf. p. 174 sgg. Anche in Ibyc. fr. S257(a) 1 PMGF, col I, v. 5, l'ottativo ὕμνοι regge l'accusativo σέ. Cf. anche Pi. *I.* III, v. 7, *O.* II, v. 12.

1 Questo epiteto è associato alle Oceanine in Hes. *Th.*, v. 364, e a Europa in Hes. fr. 141 M.-W., v. 8. Cf. anche B. III, v. 60 e V, v. 59.

2 Sul valore e sul ruolo degli epiteti nell'ode a Policrate cf. Wilkinson 2013, pp. 57-58.

3 La stessa studiosa, *ibid.*, definisce τανίσφυρος «una attribuzione inconsueta» per Cassandra.

4 Φᾶμις è *lectio optima*, scelta dall'editore Davies 1991^a, p. 291. Le varianti scartate sono φάτις (cod. Par. 2) e φάμης (cod. Haun).

5 Cf. la traduzione proposta da Wilkinson *ibid.*, p. 275: «*The speech of mortals holds grey-eyed, lovely-haired Cassandra, daughter of Priam*».

e l'ode a Policrate, soprattutto per l'importante caratterizzazione di Cassandra, descritta con composti tipici dello stile arcaico. I tre epiteti a lei riferiti nelle due odi, *τανίσφυρος*, *γλαυκῶπις* e *ἔρασιπλόκαμος*, sono funzionali ad una sua descrizione fisica, a cui corrisponde una possibile visualizzazione mentale da parte dell'uditorio. Attraverso il potere imaginifico della parola, infatti, il poeta suscita non soltanto la sua grazia e la sua sensualità, ma anche lo splendore del suo sguardo, elementi che la avvicinano alle immagini delle dee greche¹. Nei due frammenti ibicei gli elementi *sonori* del canto si legano sintatticamente alla caratterizzazione estetico-*visiva* di Cassandra: *ὕμνην* (in fr. S151 PMGF) e *φῆμιν* (fr. 303a PMGF)² sono infatti rispettivamente il verbo reggente ed il soggetto agente sull'immagine della fanciulla. L'originaria connotazione sonora di questi termini, che al tempo di Ibico erano già entrati nell'uso formale della lingua poetica, è rivitalizzata attraverso il loro accostamento con la "visualizzazione" della principessa troiana. Infine, nella sezione conclusiva dell'ode a Policrate (vv. 41-45), Ibico fa riferimento a Troilo, il bellissimo figlio di Priamo, che rappresenta l'archetipo della bellezza giovanile. A lui viene accostata l'immagine dell'oro fuso tre volte (42-43), analizzata da Simonini 1979, p. 293:

La bellezza di Troilo è quindi luminosa e purissima, al di là del tempo e naturalmente congiunta alla capacità di accendere l'amore (v. 44: *ἐρόεσσαν*): in tal modo la insolita narrazione si conclude, tornando all'iniziale "bionda Elena" simbolo di eterna bellezza.

La figura di Troilo evoca la sua corrispondente femminile, Elena, e sul piano contestuale funge da termine di paragone per la bellezza di Policrate. Allo stesso tempo, l'evocazione di Troilo rimanda anche alle qualità estetiche di Cassandra, di cui l'eroe è, per di più, fratello. Alla luce di quest'ultimo dato, la sequenza *τανίσφυρον ὕμνην Κασσάνδραν* dei vv. 11-12 acquisisce un valore particolare non soltanto in relazione alla *praeteritio*, in cui si rivelerebbe, in contrapposizione alla poesia epica, l'argomento erotico, ma anche in relazione al piano compositivo dell'ode, che trova nella bellezza fisica l'elemento dominante, e ricorrente in diversi punti dello svolgimento argomentativo.

SIMILITUDINE

La similitudine o comparazione, in greco *εἰκών*, *εἰκασία*, o *παραβολή*³, è secondo Aristotele (*Rh.* 1406b-1407a), una forma di metafora, o meglio una metafora che necessita di una spiegazione. Similmente, Demetrio, nel *De elocutione* (80), ricorda che la similitudine è una metafora estesa⁴.

1 Cf. lo studio dei due epiteti *γλαυκῶπις* (epiteto tipico di Atena) e *ἔρασιπλόκαμος* (attributo di divinità come le Muse, Teti, Nike) in Wilkinson *ibid.*, p. 277.

2 Il termine *φῆμιν* nel periodo arcaico doveva ancora mantenere un certo legame con la sfera uditiva, tanto che Esichio, facendo riferimento a Hom. *Il.* X, v. 207 (oltre che a Hom. *Od.* XIV, v. 239), chiosa questo termine con sinonimi quali *φήμη*, *κληδών*, *φωνή*, e *λόγος*. Precocemente il significato di *φῆμιν* si estende designando la "fama" di eroi o imprese celebri che la voce poetica diffonde e immortala. Tale fenomeno deve essere avvenuto naturalmente nella "società di vergogna" quale quella greca arcaica. La cultura orale, tuttavia, avrà contribuito al mantenimento del significato letterale e originario del termine *φῆμιν* (voce). Fra gli esempi in cui esso è usato nella sua accezione primaria di "voce, discorso", vd. Hom. *Il.* X, v. 207.

3 Cf. rispettivamente Arist. *Rh.* III, 1406b, Demetr. *Eloc.* 80, Quint. *Inst.* V, 11, 5-6. Sull'uso di questi termini, e sul senso delle loro sfumature, cf. Marini 2007, p. 204.

4 Guidorizzi-Beta 2000, p. 174 commenta il passo di Demetrio, confrontandolo con Quint. *Inst.* VIII, 6, 8, in cui è invece la metafora ad essere considerata una similitudine ridotta: *In totum autem metaphora brevior est similitudo*. Il medesimo concetto era già stato espresso da Cicerone in *de Or.* III, 156-157. Guidorizzi-Beta, *ibid.*, p. 17 approfondiscono la distinzione fra metafora e similitudine nell'ottica aristotelica, secondo cui la prima avrebbe anche un ruolo teoretico e vicino alla filosofia, mentre la seconda costituirebbe un semplice strumento dell'*ornatus*. Per la similitudine nelle fonti antiche, cf. Lausberg pp. 232-234, 422-425.

Dal punto di vista mentale, la differenza fra similitudine e metafora è profonda: «l'operazione mentale che queste due entità retoriche comportano è diversa nei suoi aspetti essenziali: la similitudine accosta i due elementi, che restano però pur sempre separati; sfrutta analogie presenti nella realtà e non – come la metafora – elabora una realtà immaginaria; è un'operazione analitica e non sintetica; la similitudine è logica e giudiziosa, la metafora illogica e paradossale»¹. Secondo una definizione moderna, la similitudine è la figura retorica che tende a chiarire un concetto paragonandolo con un altro. Tale operazione avviene, di norma, mediante la congiunzione comparativa "come" (in greco ὥς, ὥσπερ). L'estensione della similitudine può variare dalla più semplice proposizione al periodo più lungo e complesso.

Alcm. fr. 1 PMGF, vv. 85-87

Φείποιμί κ', [ἐ]γὼν μὲν αὐτὰ
 παρσένος μάταν ἀπὸ θράνω λέλακα²
 γλαύξ· ἐγὼ[ν] δὲ τᾷ μὲν Ἀώτι μάλιστα
 κτλ.

potrei dire, io stessa,
 vergine, invano strido da una trave
 come civetta; invece io soprattutto ad Aotis
 etc.

Fonte: P.Louvr. E 3320.

Metro: enoplio (v. 85) + trimetri trocaici (vv. 86, 87)³.

L'insieme degli accostamenti metaforici con cui il coro del *Partenio del Louvre* esalta la bellezza di Agido e di Agesicora include anche delle *figurae* ornitologiche. Mentre Agesicora, secondo l'interpretazione più comune, ha una voce di poco inferiore a quella delle Muse (vv. 96-98) e canta come un cigno sui flutti dello Xanto (vv. 100-101), di converso l' "io corale" paragona il proprio canto a quello cupo e infausto della civetta, sottolineando così, con la forza di questo contrasto, la superiorità di Agido e di Agesicora⁴. Calame 1983, p. 343 ritiene che l'assenza di armonia nel canto delle coreute sia segno probabile di un loro stadio inferiore di iniziazione all'interno della comunità femminile. Quale che siano le connotazioni culturali di questi versi, è necessario approfondire il

1 Guidorizzi-Beta 2000, p. 19.

2 Hutchinson 2001 corregge ἀπὸ θράνω in ἀπ' [ὥ]ρανῶ, coerentemente con una interpretazione in senso cosmologico ed astrologico del *Partenio del Louvre*, verso cui converge, in generale, la critica anglosassone negli ultimi anni. Si veda, e.g., il lavoro di G. Ferrari 2008. La correzione di βεβακα in λελακα è già indicata nel papiro, dove al di sopra di ogni β è tracciato un λ. Cf. app. crit. in Page 1983⁴, p. 5, Calame 1983, p. 38, Davies 1991^a, p. 28. La *lectio ante correctionem*, per altro, non avrebbe senso. Cf. Tsantsanoglou 2012, p. 83 n° 122.

3 Cf. schema della strofe in Gentili-Lomiento 2003, p. 160. Per lo schema e il commento metrico di tutto il partenio, cf. Pavese 1992, pp. 5-7.

4 Alla similitudine dei vv. 85-87 manca una congiunzione comparativa (e.g. ὥς). Per questo particolare linguistico, cf. Kühner-Gerth 1898 II 2, pp. 495 sgg. Per quanto riguarda il paragone con il canto degli uccelli, non è ozioso sottolineare che Leonida di Taranto (III a.C.) appella lo stesso Alcmane «cigno, cantore di imenei» in *AP* VII, 19 (Leon.), vv. 1-2 (= Leon. 57 Page = test. 9 Calame).

valore semantico dei termini adottati da Alcmane, per cogliere la profondità del suo ordito retorico. Il verbo *λάσκω* permette all'ascoltatore del partenio di definire nella sua *φαντασία αἰσθητική* il suono sgradevole e disarmonico a cui le coreute paragonano il loro canto. Questo verbo è infatti legato al risuonare di oggetti (scudi, armature, ossa, assi di carri in Omero)¹ o di animali (e.g. i latrati di Scilla in *Od.* XII, v. 85), nonché al grido di lamento delle donne nelle tragedie di Eschilo (*A.*, v. 596)² e di Euripide (*Hec.*, v. 678)³. In due passi della letteratura arcaica, il verbo *λάσκω* è usato per esprimere suoni emessi da uccelli. Il primo di questi è nel XXII canto dell'*Iliade*. Il poeta descrive, con un'abile similitudine, la scena di Achille che rincorre Ettore, il quale al vedere il suo nemico è preso dalla paura e si dà alla fuga (vv. 136-144):

Ἑκτορα δ', ὥς ἐνόησεν, ἔλε τρόμος· οὐδ' ἄρ' ἔτ' ἔτλη
αὖθι μένειν, ὀπίσω δὲ πύλας λίπε, βῆ δὲ φοβηθείς·
Πηλεΐδης δ' ἐπόρουσε ποσὶ κραιπνοῖσι πεποιθώς.
Ἥυτε κίρκος ὄρεσφιν, ἐλαφρότατος πετεηνῶν,
ῥηϊδίως οἶμησε μετὰ τρήρωνα πέλειαν,
ἢ δέ θ' ὕπαιθα φοβεῖται, ὃ δ' ἐγγύθεν ὀξύ λεληκώς
ταρφέ' ἐπαΐσσει, ἐλέειν τέ ἐ θυμὸς ἀνώγει·
ὥς ἄρ' ὃ γ' ἐμμεμαὼς ἰθὺς πέτετο, τρέσε δ' Ἑκτωρ
τεῖχος ὑπο Τρώων, λαίψηρά δὲ γούνατ' ἐνώμα.

Ed Ettore, come lo scorse, lo prese un tremito; né più ebbe il coraggio
di restare lì, ma si lasciò dietro le porte, e se ne andò impaurito;
ma il Pelide si slanciò, confidando nei rapidi piedi.
Come sui monti un falco, il più rapido fra tutti gli uccelli,
facilmente si lancia in direzione di una trepida colomba,
e questa fugge giù dalla paura, mentre quello da vicino gridando acutamente
si avventa più volte, e il cuore lo spinge a catturarla;
così volava furiosamente volava diritto (Achille), mentre Ettore tremante fuggiva
sotto le mura di Troia, e muoveva le agili ginocchia.

La bella e vivida similitudine di questi versi, in cui il poeta evoca anche l'immagine di una trepida colomba – si ricordi l'evocazione di colombe, in linguaggio figurato, nel *Partenio del Louvre*⁴ – tratteggia una scena che a un Greco arcaico doveva risultare assai nota, quella della caccia di un uccello rapace. Attraverso il linguaggio figurato, Omero fa appello alle caratteristiche visive e uditive tipiche di una scena simile. Più in particolare, il verbo *λάσκω* (part. pf. *λεληκώς*, v. 141), completato dal neutro avverbiale *ὀξύ*, definisce il suono di un falco che, lanciandosi in picchiata sulla sua preda, emette un suono risonante ed acuto. Questa caratteristica aggiunge forza alla figura del rapace, del quale il poeta evidenzia non soltanto la forza e l'ostinazione del tentativo di assalto, ma anche, dal punto di vista estetico-sonoro, la sgradevolezza del grido, terribile a sentirsi anche per coloro che immaginano di assistere alla scena.

Il secondo passo in cui il verbo *λάσκω* è usato per esprimere il suono di un uccello è nella celebre favola dell'usignolo e dello sparviero (Hes. *Op.*, vv. 202-212). Nella scena descritta da Esiodo, il rapace, simbolo della prepotenza umana, tiene avvinta fra gli artigli la sua preda, che trafitta da ogni

1 Cf. Hom. *Il.* XIII, v. 616 (di ossa che scricchiolano), XIV, v. 25 (riferito al bronzo delle armi), XX, v. 277 (in riferimento allo scudo di Enea colpito dal frassino della lancia di Achille).

2 Il verbo *λάσκω* regge in questo caso un termine specificamente religioso, ovvero il grido sacro *ὀλολυγμός*. L'espressione così ottenuta da Eschilo esprime la devozione ed allo stesso il tremore che un grido sacrale produce in chi lo percepisce. Su questo tipo di sensazione, cf. pp. 29-30.

3 Per un'analisi del verbo *λάσκω*, cf. anche G. Ferrari 2008, pp. 90-91. Chantraine s.v., p. 597 (seguito da Beekes s.v., p. 836) ricorda che l'etimologia di questo verbo non è stata ancora stabilita. Tuttavia, egli sostiene che all'origine debba esservi un verbo "gridare", da cui derivano i significati di "stridere, far rumore" per il verbo *λακέω*, così come quello di "parlare" per il verbo *λάσκω*.

4 Cf. pp. 9-13.

parte, piange di dolore (v. 206: μύρετο). Lo sparviero, con impeto e con parole umane (v. 206: τὴν ὃ γ' ἐπικρατέως πρὸς μῦθον ἔειπεν) si rivolge alla sua vittima dicendo (v. 207):

δαιμονίη, τί λέληκας; ἔχει νύ σε πολλὸν ἀρείων·

Misera¹, che cosa gridi? Ti tiene in pugno uno molto più forte;

All'inizio del suo discorso, dichiarando l'ineluttabile vittoria del più forte sul più debole, lo sparviero rimprovera la sua preda poiché prova fastidio per il suo grido di dolore. Da parte sua, l'usignolo, che da Omero e da Saffo è sempre evocato come uccello dalla voce bella e armoniosa², in questo caso emette un suono sgradito perfino allo sparviero. Alla luce di un'analisi che tenga conto della situazione descritta nella favola, tuttavia, non stupisce che un uccello, per quanto ritenuto melodioso dall'immaginario collettivo, possa emettere un grido stridulo e fastidioso, trovandosi fra le grinfie del suo aguzzino, e in preda al dolore per le sue ferite³.

In un contesto letterario ed esecutivo diverso, Anacreonte si serve di un verbo etimologicamente e semanticamente affine a λάσκω, λαλέω, per esortare una *eromène* a «non muggiare come l'onda del mare»⁴. Anche in questo caso, il linguaggio figurato fa leva sul valore negativo di suoni molesti simili a quelli espressi da λάσκω. Nei versi di Alcmane, questo verbo definisce il suono sinistro della civetta, uccello rapace notturno – attivo nella caccia solitamente al tramonto e all'alba (Arist. *HA* IX, 34 619b 19) – che già in epoca arcaica godeva di una singolare fama di "uccello del malaugurio". Da uno scolio al v. 261 degli *Uccelli* di Aristofane⁵, si apprende che i Greci imitavano il verso della civetta per mezzo del termine onomatopeico "κικκαβαῦ"⁶. Esso era ritenuto tanto molesto che in Atene si esponevano calderoni con carboni accesi sui tetti delle case per stornare tanto l'animale quanto il suo infausto canto⁷. Anche in Menandro (fr. 844, v. 11) e in Teofrasto la civetta è ritenuta animale malaugurante⁸. Di particolare interesse è il passo del filosofo di scuola aristotelica: nei *Caratteri* (XVI, 8-9) lo studioso spiega come il tipico superstizioso possa essere turbato al solo udire il verso della civetta (espresso con il verbo ἀνακράζω o, secondo un'altra lezione, κακκαβίζω). Udito il suono nefasto, il superstizioso cambia rapidamente strada. La soluzione a questo segno di malaugurio sarebbe poi di gridare a mo' di scongiuro l'espressione Ἀθηνᾶ κρείττων. In tutto il passo, descritto con precisione oltre che con audace ironia, è possibile percepire la forte connotazione negativa della civetta, ritenuta uccello del malaugurio soprattutto a partire dalla sua espressione sonora. Non a caso, in A. *Th.* vv. 832-839, il coro delle fanciulle tebane, in stato di apprensione per le sorti della città e dei Labdacidi, nel descrivere lo scontrarsi di lance al di fuori delle mura, definisce δύσορνις, con riferimento implicito agli uccelli nefasti come la civetta, quella "συναυλία di lance" (vv. 838-839) udita da lontano⁹. È facile ipotizzare che le caratteristiche foniche di questo animale, dotato di una voce baritonale, insieme al contesto notturno

1 In greco, l'usignolo, ἀηδών, è di genere femminile.

2 Cf. Hom. *Od.* XIX, v. 519, Sapph. fr. 136 V.

3 Ercolani 2010, p. 209, commenta il valore di λάσκω in questo passo: « propr. "emetto suono", di cose, animali, persone, a veicolare basilamente l'idea di rumore; a seconda dei contesti indica il rimbombare, il gridare, il latrare ecc. Colpisce il suo impiego in riferimento alla voce dell'usignuolo; nell'altra occorrenza esiodea, *Th.* 694, indica il crepitare della foresta in fiamme ».

4 Cf. commento ad Anacr. fr. 427 PMG, p. 100 sgg.

5 Cf. *Schol. Vet. in Ar. Av.* vv. 261a-b, II, 3, p. 46 Holwerda.

6 Per un commento al passo degli *Uccelli*, con particolare riferimento al v. 261 (κικκαβαῦ κικκαβαῦ), cf. Dunbar 1995, pp. 223-224.

7 Vd. Suid. s.v. Χύτραν τρέφειν, n° 611, IV, p. 836 Adler.

8 Per tutti gli altri esempî indicanti il carattere infausto della civetta, e, diversamente, per la sua fama di "portatrice di vittoria", cf. Thompson 1936, p. 78.

9 A questa tradizione dell' "uccello del malaugurio" contribuiscono altri miti di uccelli lugubri. Fra tutti, si rimanda al mito di Tereo, Filomela e Procne, trasformati rispettivamente in upupa, rondine e usignolo. Il canto di quest'ultimo è strettamente legato al lamento funebre fin dal suo primo riferimento letterario in *Od.* XIX, v. 518 sgg.

in cui il suo verso è percepito, abbiano indotto i Greci a considerare l'animale funesto e malaugurante. In altri termini, il timbro cupo e lamentoso della civetta, insieme alle tenebre della notte in cui essa canta e caccia le prede, potrebbero essere all'origine della sua connotazione negativa¹. A queste connotazioni, che investono il campo estetico-sonoro e il livello delle credenze religiose, è necessario ricondurre il senso del parallelismo fra le coreute e la civetta. Una spiegazione differente della similitudine usata da Alcmane verrebbe, secondo Tsantsanoglou 2012, p. 84, dal confronto con la tradizione favolistica², e più in particolare con il ruolo metaforico e profetico che la civetta assume in alcune favole³. Tuttavia, che dietro l'espressione del coro possa esservi un ipotesto di genere favolistico è una tesi ancora da dimostrare⁴. Inoltre, il significato del verbo λάσκω rimanda non ad una voce "umana" della civetta – non cioè ad una umanizzazione che la tradizione popolare avrebbe operato sull'animale per scopi narrativi –, bensì al suo suono reale, intenso ed allo stesso tempo cupo e lugubre, da cui sarebbe derivata la connotazione negativa che si dava alla sua presenza. Diversamente, nell'esempio favolistico citato, che lo stesso Esiodo ascrive al genere dell' αἶνος (cf. *Op.*, v. 202), l'autore insiste con chiarezza e con ricchezza lessicale sulla umanizzazione dello sparviero e dell'usignolo, riferendo a questi verbi sonori che normalmente vengono riferiti ad esseri umani (e.g. v. 206: μύρετο e πρὸς μῦθον ἔειπεν), e caricando il verbo λάσκω di un valore ambiguo: l'usignolo, infatti, *grida* da uccello ma anche come un uomo che si trovi nelle mani del suo aguzzino⁵. Rispetto al passo esiodeo, il riferimento alla γλαῦξ in Alcmane ha fini e contesti (letterario, performativo) del tutto differenti: il poeta del partenio non ricorre alla civetta come a un famoso personaggio di un detto o di una favola, bensì per evocare la materialità del suo sgradevole verso, e conseguentemente la negatività di cui esso è connotato. L'accostamento metaforico di tipo sonoro, che l'"io corale" usa per definire la sua stessa voce, si contrappone alla melodiosità del canto di Agido e di Agesicora. Diversamente da queste ultime, il coro non *canta* ma "*grida* come una civetta". Se si considera che, oltre all'accostamento di Agesicora con il cigno (vv. 100-101), nel corso dello stesso partenio Agido e la corega vengono paragonate alle Πεληάδες (colombe o Pleiadi in v. 60), con riferimento non soltanto alla bellezza fisica, ma anche al canto delle colombe⁶, si è legittimati a pensare che gli accostamenti in chiave ornitologica, presenti in tutto il componimento, rimandino ad una gerarchia canora, oltre che culturale, che rifletterebbe la gerarchia interna dell' ἀγέλη di vergini per le quali Alcmane compone l'ode. Infatti, il coro si considera inferiore alla coppia Agido-Agesicora non soltanto secondo il criterio della bellezza – fisica e canora –, ma anche secondo la scala gerarchica che governa i rapporti all'interno della comunità di vergini spartane⁷. È indubbio, per altro, che in un contesto iniziatico come quello descritto dal *Partenio del Louvre*, la fanciulla protagonista (Agido) e la sua corega (Agesicora) svolgano un ruolo chiaramente più importante di quello di tutto il resto del coro⁸. Infine, l'intero partenio rimanda ad un momento temporale, quello fra la notte e l'alba, in cui la civetta è molto attiva. È facile pensare che, nella composizione dell'ode, Alcmane possa aver preso in considerazione gli elementi sonori che avrebbero potuto accompagnare la *performance* del partenio. Più in particolare, egli potrebbe aver immaginato che un esemplare di civetta facesse

1 Non consideriamo in questo contesto il valore ammalante del suo sguardo luminoso, ben distinguibile nella notte, da cui deriverebbe il famoso epiteto di Atena: γλαυκῶπις.

2 Cf. P.Ryl. 493, *Aesopic.* 437, 437a P.

3 Cf. D.Chrs., *Or.* XII, 7.

4 Tsantsanoglou 2012, p. 84 afferma che la frase μάταν ἀπὸ θράνω λέλακα γλαῦξ richiama "senza alcun dubbio" un'espressione proverbiale. Tale assunto sembra alquanto perentorio. Il confronto con Archil. fr. 23, v. 16 W.², in cui l'io poetico descrive sé stesso come μύρμηξ, facendo allusione alla favola della formica in *Aesopic.* 235, non può dare la certezza che anche nei versi di Alcmane l'io lirico stia paragonando sé stesso alla civetta di una favola o di un noto proverbio.

5 Lo stesso uccello è definito αἰδός (Hes. *Op.*, v. 208) dallo sparviero.

6 Cf. pp. 9-13.

7 Bowra 1961, p. 47 stabilisce un confronto fra le ἀγέλαι spartane ed il tiaso di Saffo. In entrambi i casi la tiasiarca aveva un ruolo di guida culturale, musico-corale (paideutica *in toto*) e sociale all'interno della comunità.

8 Anche Calame 1983, p. 313 dà questa interpretazione del contesto e dei personaggi che prendono parte al partenio.

sentire il suo verso a tutti coloro che partecipavano al rito. Questa contestualizzazione ambientale potrebbe accrescere il valore dell'accostamento fra la voce del coro e il verso dell'uccello, immaginato con l'*orecchio mentale*, e, forse, udito realmente durante la *performance*.

Alcm. fr. 1 PMGF, vv. 100-101

φθέγγεται δ' [ἄρ'] ὥ[τ' ἐπὶ] Ξάνθῳ ῥοαῖσι
κύκνος· ἅ δ' ἐπιμέρω ξανθᾷ κομίσκᾳ

ella canta sui flutti dello Xanto come
un cigno; e lei, con la desiderabile bionda chioma

Fonte: P.Louvr. E 3320.

Metro: trimetri trocaici¹.

Il soggetto del verbo φθέγγομαι è, secondo la *communis opinio*, Agesicora, la corega del partenio, la bellezza della cui voce è esaltata nei versi precedenti dal coro²: soltanto la sua condizione umana, secondo le parole delle coreute, la pone in situazione d'inferiorità di fronte all'armonia delle Muse, che sono dee³. Se un parallelismo fra la voce della corega e quella delle divinità è inammissibile perché empio, tuttavia Agesicora può essere paragonata ad un cigno, che secondo l'immaginario dei Greci è animale ῥαδικός (cf. Arist. *HA* 615a), e il cui canto è un elemento ripreso frequentemente nella letteratura greca⁴, poiché simbolo di dolcezza e di sacralità. Altrettanto diffuso è il tema dell'ultimo canto che il cigno, animale sacro ad Apollo, intona al momento della sua morte⁵. Secondo alcuni studiosi, questo uccello non era ritenuto "melodioso" al tempo di Omero, e la bellezza del suo canto sarebbe stata rilevata soltanto da Alcmane in poi⁶. Ad un'attenta analisi, tuttavia, questa idea si dimostra corretta solo in parte. L'unico passo dei poemi omerici che faccia riferimento ai suoni emessi dal cigno è *Il. II*, vv. 459-466⁷:

Τῶν δ', ὥς τ' ὀρνίθων πετεηνῶν ἔθνεα πολλά,
χηνῶν ἢ γεράνων ἢ κύκνων δουλιχοδείρων,
Ἄσις ἐν λειμῶνι, Καῦστρίου ἄμφι ῥέεθρα,

1 Cf. schema in Gentili-Lomiento 2003, p. 160. Per lo schema e il commento metrico di tutto il partenio, cf. Pavese 1992, pp. 5-7.

2 Per questa interpretazione, cf. Calame 1983, p. 347. Secondo Pavese 1992, pp. 94-95, invece, il soggetto di φθέγγεται sarebbe il coro.

3 Vd. p. 1 sgg.

4 Cf. Thompson 1936, p. 180.

5 In Pl. *Phd.* 84e-85b Socrate sottolinea la valenza sacrale dei cigni, che sentendo l'approssimarsi della morte – che per loro rappresenta un ricongiungimento con la divinità, di cui sono servitori –, cantano nel modo più sublime (85a πλεῖστα καὶ κάλλιστα ἄδουσι). Per questa ragione, Socrate, ritenendosi servitore della medesima divinità (*i.e.* Apollo, cf. 85^{a-b}), paragona sé stesso all'uccello sacro, e come quest'ultimo riconosce il momento della sua morte, affrontandolo con serenità. Cf. anche A. *Ag.*, vv. 1444-1445.

6 Cf. Càssola 1975, p. 379, seguito da Gostoli 1992, p. 144.

7 Il cigno è evocato anche in Hom. *Il. XV*, v. 692. In questo caso Omero istaura un paragone fra l'impeto di Ettore e quello di un'aquila che piomba addosso a uccelli (oche, gru o cigni) che pascono in riva al fiume. La scena, che sollecita l'occhio mentale dell'uditore, non fa invece alcun riferimento al suono di questi animali. Non a caso, i cigni sono ricordati soltanto secondo una caratterizzazione visiva, con l'epiteto δολιχόδειρος "dal collo lungo".

ἔνθα καὶ ἔνθα ποτῶνται ἀγαλλόμενα πτερύγεσσι,
 κλαγγὴδὸν προκαθιζόντων, σμαραγεῖ δέ τε λειμῶν,
 ὥς τῶν ἔθνεα πολλὰ νεῶν ἄπο καὶ κλισιάων
 ἐς πεδίον προχέοντο Σκαμάνδριον· αὐτὰρ ὑπὸ χθῶν
 σμερδαλέον κονάβιζε ποδῶν αὐτῶν τε καὶ ἵππων.

E come molte schiere di uccelli alati,
 di oche, di gru o di cigni dal lungo collo,
 su prato d'Asia, attorno al fiume Caistro,
 svolazzano qua e là, fieri delle loro ali,
 posandosi con strepito, e il prato rimbomba,
 così molte schiere dalle navi e dalle tende
 si riversavano sulla piana dello Scamandro; e la terra di sotto
 ai piedi loro e dei cavalli rimbombava terribilmente.

Questa similitudine descrive dal punto di vista sonoro la scena degli Achei incitati da Atena a combattere (v. 450 sgg.), e il loro fragore nell'accorrere in armi sulla piana dello Scamandro¹. La similitudine fa leva sulla disarmonia, o ad ogni modo su un valore estetico negativo che l'immaginario comune attribuiva al suono di stormi di oche, di gru o di cigni². È necessario sottolineare che in questo unico caso di descrizione sonora del cigno nei due poemi, Omero fa riferimento non ad un solo esemplare, ma ad un insieme di cigni che svolazzano sulle rive di un fiume, facendo risuonare del loro schiamazzo anche la terra. Qui Omero non ricorda il vero e proprio canto del cigno, ma il suono composito di molti cigni che, insieme al rumore delle loro ali, sono ritratti nell'atto di muoversi disordinatamente, nella confusione tipica di uno stormo. Questi versi, dunque, non suggeriscono che il cigno, al tempo di Omero, non era ancora considerato animale dal verso gradevole, ma che, come per molte altre razze di uccelli, uno stormo di cigni genera fragore e non un canto anche secondo il gusto estetico di un Greco arcaico. In definitiva, è scorretto sostenere, da un unico esempio a disposizione, che Omero, o la cultura dei poemi omerici, non associasse il cigno ad un suono melodioso: uno stormo di cigni non emette lo stesso suono di un solo cigno. È difficile ammettere, inoltre, che fra Omero e Alcmane sia intervenuto un cambiamento tanto radicale nell'estetica acustica, da far ritenere il canto dei cigni disarmonico nel primo, e melodioso nel secondo. Sembra più ragionevole ammettere che non si dispone di alcun verso omerico con considerazioni estetiche sul suono del cigno (di un solo cigno), ma che invece nell'unica occorrenza citata il poeta richiama il suono di stormi di cigni. Verisimilmente, anche al tempo di Omero il cigno era considerato ὠδικός, così come risulta dalla prima comparsa "a solo" di questo uccello nel *Partenio del Louvre*, in cui Alcmane allude incontestabilmente al valore positivo del suo canto, assunto a termine di comparazione per la bellezza della voce di Agesicora. Secondo quanto si è sostenuto, l'apprezzamento della voce del cigno dipende dal contesto in cui lo si ode, e dal numero di cigni che si odono: molti cigni, nel contesto di uno stormo, generano una κλαγγή³, mentre un solo cigno emette un suono articolato e distinguibile (φθογγή, φθέγγομαι), un suono tanto nobile da essere definito αἰοδή⁴, come risulta da *h.Hom.* XXI (ad Apollo), vv. 1-5:

- 1 Per un approfondimento sulle caratteristiche sonore del passo iliadico, cf. Avezzù 1998, pp. 176-177 n° 33.
- 2 Fa caso a parte lo stormo di cigni che Apollo si diletta ad ascoltare, secondo Plu. *De E ap. Delph.* 387c (μουσικῇ θ' ἥδεται καὶ κύκνων φωνᾷς καὶ κιθάρας ψόφοις). In questo passo, infatti, è lecito immaginare che i cigni in questione siano particolari – se non divini anch'essi –, e che la loro φωνή si accordi con i suoni della cetra in maniera straordinaria per dilettere il dio della poesia.
- 3 Nell'*Inno ad Apollo* di Alceo, almeno secondo la parafrasi che ne fa Imerio (*or.* XLVIII, 10 sgg., p. 200 sgg. Colonna = fr. 307c V.), non vi è alcun riferimento all'aspetto sonoro dei κύκνοι che trainano il carro del dio. Dall'altra parte, nello stesso passo si menzionano usignoli, rondini e cicale, tutti al plurale, che cantano (ᾄδουσι) μέλη in cui Apollo è il tema centrale.
- 4 Questa distinzione "contestuale" e numerica, desumibile dall'esperienza diretta del verso del cigno, perde il suo significato in età ellenistica, quando il cigno rappresenta più un simbolo religioso e letterario che un animale noto per il suo suono. Pertanto, nella letteratura posteriore all'età classica, è possibile riscontrare anche l'associazione fra

Φοῖβε, σὲ μὲν καὶ κύκνος ὑπὸ πτερύγων λίγ' αἶδει
 ὄχθη ἐπιθρώσκων ποταμὸν πάρα δινήεντα
 Πηνειόν· σὲ δ' αἰδὸς ἔχων φόρμιγγα λίγειαν
 ἡδυεπὴς πρῶτόν τε καὶ ὕστατον αἶεν αἶδει.
 καὶ σὺ μὲν οὕτω χαῖρε, ἄναξ· ἴλαμαι δέ σ' αἰοδῇ.

Febo, te anche il cigno canta in maniera penetrante da sotto le ali¹
 balzando sulla sponda, presso il vorticoso fiume
 Peneo; te l'aedo dalla dolce parola tenendo la penetrante φόρμιγξ
 per primo e per ultimo sempre canta.
 Tu così compiaciti, signore; ti rendo propizio con il canto.

In Pratina di Fliunte (VI-V sec. a.C.) il cigno, al singolare, è detto intonare un vero e proprio canto (fr. 708 PMG, v.5):

οἶά τε κύκνον ἄγοντα ποικιλόπτερον μέλος.

Dalle ultime due citazioni emerge che l'animale sacro ad Apollo, evocato al singolare, assume una funzione contigua a quella del poeta, ispirato dal medesimo dio. Entrambi il κύκνος e l'αἰδός sono lodati per le loro qualità sonore, pur con le dovute differenze: alle sonorità penetranti del cigno (λίγα, che richiamano quelle della λίγεια φόρμιγξ) corrisponde la dolcezza intelligibile del poeta (ἡδυεπής), anche se, pur essendo un animale, il cigno è ritenuto capace di intonare veri e propri canti (cf. αἰοδῇ, μέλος)².

Grazie agli esemplari ricordati, e in particolare grazie a quello dell'*Inno omerico* XXI, è possibile rilevare una differenza qualitativa fra la *dolcezza* della voce del poeta, e la *chiarezza* penetrante del verso del cigno. Ciò mette in rilievo un punto importante di contatto fra la percezione moderna ed il giudizio dei Greci dell'età arcaica e classica sull'aspetto sonoro del cigno. La voce di questo uccello, come è possibile evincere ancora oggi dall'esperienza diretta, è chiara e penetrante, ma non dolce; il suo valore estetico positivo non è legato al concetto di dolcezza (ἡδύς), bensì a quello di nitidezza (λιγύς). Anche la chiarezza penetrante del cigno è fonte di diletto per Apollo³. Il piacere che il suo verso desta, inoltre, potrebbe essere all'origine della leggenda secondo cui questo animale canterebbe prima di morire, forse per alleviare il dolore di un momento tanto tragico, o per conferirgli solennità. Il primo a far riferimento a questa credenza sarebbe, secondo Fraenkel 1978⁴, p. 684, Eschilo nei vv. 1444-1446 dell'*Agamennone*, in cui Clitmnestra rivela al coro che Cassandra, come il cigno (v. 1444: κύκνου δίκην), sta per cantare il suo ultimo lamento di morte (v. 1445: τὸν ὕστατον μέλψασα θανάσιμον γόον). Gli epiteti attribuiti al cigno corroborano la descrizione fin qui condotta del suo aspetto sonoro. Fra tutti si ricordino λιγύθορος (*AP* II, v. 414) e μελωδός (*E. IT*, v.

uno stormo di cigni e l'idea di bellezza canora. Questa ipotesi trova riscontro in Call. *Del.* (IV), vv. 249-258, in cui a cantare e celebrare Apollo è uno stormo di cigni, definiti αἰδοτάτοι πετεηνῶν (v. 252). Un uso differente del sostantivo al plurale, invece, è attestato in Pl. *Phd.* 84e sgg., celebre passo in cui Socrate ricorda che i cigni cantano (ᾄδουσι) il loro canto più bello quando sentono che si avvicina la morte. In questo caso, infatti, il plurale ha un significato paradigmatico, "che riguarda ogni cigno", e non associativo, "tutti i cigni nello stesso tempo".

1 Cássola 1975, p. 578 interpreta l'espressione ὑπὸ πτερύγων non come moto da luogo, ma come complemento di mezzo o di accompagnamento, ritenendo che al suono del cigno si accompagna il battito delle sue ali.

2 Cf. *E. HF*, v. 692: κύκνος ὥς γέρων αἰδός; Call. *Del.*, vv. 249, 252, 254, 255, in cui i cigni sono accostati alla radice αἶδ-. Non è forse un caso che Leonida di Taranto usi il cigno come metafora dello stesso poeta Alcmane in *AP* VII, 19 (Leon.), vv. 1-2.

3 Cf. *B. XVI*, vv. 5-7, il cui testo, fra le molte lacune, lascerebbe intendere che l'ascolto del cigno sulle rive fiorite dell'Ebro dà piacere al cuore:.....]νεῖτις ἐπ' ἀνθεμόεντι Ἐβρῳ [.....]γάλλεται ἢ δολιχαύχενι κύκνω [.....]δεῖα[ν] φρένα τερπόμενος. Per quanto si è detto a proposito della caratteristica chiarezza, e non dolcezza, del verso del cigno, non concordiamo con l'integrazione che Schmidt propone per *B. XVI*, v. 7: μελῖα]δε<ι>. Per quest'ultima lacuna, cf. Maehler 1997, p. 158.

1104). Tornando ai versi del partenio, Alcmane potrebbe aver arricchito la similitudine del cigno con un riferimento culturale importante, anche se per noi insondabile. In rapporto alla *performance*, infatti, l'evocazione del κύκνος, seppur a livello del linguaggio figurato, avviene all'alba, momento in cui sembra svolgersi la cerimonia per la quale fu composto il partenio. Il cigno, metafora per Agesicora, è detto cantare sulle rive del fiume Xanto¹. Tale intreccio di elementi, fra il cigno, l'alba, e un fiume², potrebbe rimandare a credenze religiose (forse iniziatiche) per noi sconosciute, giacché anche nella *parodos* del *Fetonte* euripideo (E. fr. 773 Kannicht), dopo la visione di Aurora, il coro evoca il canto del cigno ed il suo riecheggiare sulle rive dell'Oceano (vv. 77-78 παγαῖς τ' ἐπ' Ὠκεανοῦ | μελιβόαις κύκνος ἀχέει).

Il verbo φθέγγομαι, usato da Alcmane al v. 100, non ha particolare valore estetico. Con esso i Greci designavano un'emissione sonora, forte e chiara, da parte di animali (Arist. *HA* 618a), uomini (per epinici e ditirambi, rispettivamente in Pl. *Phdr.* 238d e in Pi. *O.* I, v. 36) o strumenti musicali (per l'*aulos* e la lira in Thgn. vv. 532 e 761)³. Il *tertium comparationis* che sottende al paragone fra il verso del cigno e la voce di Agesicora, è costituito dalle caratteristiche di brillantezza e di nitidezza dei suoni che entrambi riescono ad emettere. La chiarezza penetrante del verso dell'uccello apollineo è confermata, come si è visto, da altri esempî della letteratura arcaica e classica.

Infine, il cigno rappresenta l'antitesi, sul piano visivo e sonoro, della civetta (cf. v. 87), così come Agesicora, insieme ad Agido, si contrappongono al resto del coro vantando una superiorità estetica (e certamente anche culturale) su di esso. Mentre il cigno appare di giorno affascinando con le sue eleganti movenze, la civetta è un rapace (Arist. *HA* 488a 26) che incute timore con i suoi occhi luminosi nell'ombra notturna. Il primo è uccello sacro ad Apollo⁴, la seconda simbolo di malaugurio⁵. Anche dal punto di vista sonoro, al canto del cigno, armonioso e connotato positivamente, si oppone lo stridio fastidioso e nefasto della civetta. Infatti, mentre il cigno è da tutti riconosciuto come uccello melodioso e dalla voce chiara e nitida (cf. *supra*), la civetta si contraddistingue per il suo cupo e lagrimevole verso, ritenuto lugubre e molesto (Ar. *Lys.* vv. 760-761)⁶. Il confronto vocale fra Agido-Agesicora da una parte, e le fanciulle del coro dall'altra, accentua la superiorità delle une sulle altre attraverso l'accostamento con due uccelli dalle molteplici connotazioni: il cigno e la civetta. Questo tipo di confronto canoro, in cui la superiorità di un soggetto sull'altro è rappresentata da un animale nettamente più musicale di un altro, ricorda il celeberrimo confronto, più intellettuale e specificamente letterario, fra il frinire della cicale e il raglio dell'asino (la cosiddetta polemica contro i Telchini) in Callimaco, fr. 1 Pf., vv. 29-30:

τῷ πιθόμην· ἐνὶ τοῖς γὰρ αἰείδομεν οἱ λιγὺν ἦχον
τέττιγος. θύορυβον δ' οὐκ ἐφίλησαν ὄνων.

Il dotto poeta alessandrino dichiara che, obbedendo ad Apollo Licio (evocato al v. 22), vuole astenersi «dal percorrere sentieri battuti da carri pesanti» (vv. 25-26) per cantare una poesia più raffinata. Egli infatti sostiene di essere fra coloro che amano la penetrante eco della cicale piuttosto che il raglio dell'asino⁷. Poiché questa dichiarazione di poetica si iscrive nell'ambito di una cultura del libro (cf. la tavoletta δέλτος evocata al v. 21 dello stesso frammento)⁸, più che richiamare i suoni reali della cicale e dell'asino, Callimaco intende far riferimento al significato concettuale che questi

1 Secondo Calame 1983, p. 348, invece, la menzione del fiume Xanto sarebbe di chiara ascendenza omerica.

2 Thompson 1936, pp. 180-181 elenca i molti laghi e fiumi in cui i poeti immaginano i cigni.

3 Cf. Bettini 2008, p. 36.

4 Cf., oltre al citato Pl. *Phd.* 84e sgg., anche E. *Ion*, v. 162 sgg., Ar. *Av.*, vv. 769-772, Call. *Del.*, vv. 249-250. In quest'ultimo, Callimaco ricorda che dei cigni salutarono con il loro canto il parto di Latona, quando la dea diede alla luce Apollo ed Artemide.

5 Cf. anche Ar. *Av.*, vv. 358-359, Men. fr. 844, v. 11.

6 Cf. *supra*, pp. 168-170.

7 Lo stesso asino, in Aesop. 195 Hausr. = 337 Halm, apprezza il canto delle cicale, e muore d'inedia, credendo di poter ottenere una simile voce nutrendosi di sola rugiada, come farebbero i piccoli insetti secondo la favola.

8 Cf. D'Alessio 1996, p. 373 n° 15.

due animali possono assumere nella sua metafora. Diversamente, in una cultura orale quale quella di Alcmene, il riferimento alle voci del cigno e della civetta, al di là del loro probabile significato simbolico, tende a richiamare le reali caratteristiche sonore di questi uccelli, suscitando nella memoria dell'uditorio il ricordo e la riproduzione mentale dei loro versi.

SINESTESIA

In ambito retorico, la sinestesia è un particolare tipo di associazione metaforica fra elementi afferenti a sfere sensoriali diverse. Come ricordano Guidorizzi-Beta 2000, p. 35, «la sinestesia (di cui tratta teoricamente, ma per brevi accenni e non come fenomeno letterario, Aristotele nel *De anima*) è procedimento stilistico di cui non è difficile trovare tracce nella poesia arcaica, da Omero ai lirici, ai tragici; non sembra però occupare, nella riflessione teorica degli antichi, uno spazio così importante come la metafora che pone πρὸ ὁμμάτων¹, la quale anch'essa a ben vedere rientra in questa categoria, determinando delle espressioni linguistiche che "si vedono"». Numerosi sono, nella poesia lirica, gli accostamenti fra termini afferenti alla sfera sonoro-musicale ed elementi che evocano altre sensazioni percepite o immaginate durante la *performance*.

Alcm. fr. 1 PMGF, vv. 39-40

ἄκλαυτος· ἐγὼν δ' αἶδω
'Αγιδῶς τὸ φῶς²· ὁρῶ
κτλ.

senza lacrime; ma io canto
la luce di Agido; vedo
etc.

Fonte: P.Louvr. E 3320.

Metro: enoplio (v. 39) + dimetro trocaico catalettico o leciio (v. 40)³.

Nel *Partenio del Louvre*, l'"io poetico", a più riprese e con *images* afferenti a campi semantici diversi, tesse l'ἑπαινος di Agido e Agesicora, che si distinguono dal gruppo del coro per le loro caratteristiche fisiche e per il loro ruolo cultuale nell'ambito del rito e in relazione alla comunità femminile. Infatti, Agido è probabilmente la fanciulla della ἀγέλη, per la quale si prepara la

1 Cf. Arist. *Rh.* III, 1410b.

2 Il punto in alto è accettato, oltre che da Davies, da molti altri studiosi (Page, Hutchinson, Ferrari). Accettando la proposta di Puelma 1977 (p. 7 sgg.), Calame 1983, p. 29 edita (motivando alle pp. 324-325): 'Αγιδ[ῶ]ς τὸ φῶς ὁρῶσ' | ὦτ' ἄλιον κτλ., in seguito al quale non vi sarebbe alcuna associazione sinestetica. Contro questa ipotesi, oltre agli studiosi citati, si esprime Pavese 1992, pp. 35-36, adducendo motivi paleografici e semantici, e da ultimi Hutchinson 2001, p. 85, e Tsantsanoglou 2012, p. 37.

3 Cf. schema in Gentili-Lomiento 2003, p. 160. Per lo schema e il commento metrico di tutto il partenio, cf. Pavese 1992, pp. 5-7.

cerimonia iniziatica. Insieme ad essa, è lodata la corega Agesicora (cf. [χο]ροστάτις al v. 84)¹. Il coro loda la loro bellezza fisica², la dolcezza delle loro voci³, ed esalta la nobiltà e la superiorità delle due rispetto all'insieme delle coreghe (vd. vv. 85-7). Il rito iniziatorio che fa da sfondo al partenio sembra avvenire in un contesto temporale molto suggestivo. Dagli stessi versi di Alcmane, infatti, si evince che la cerimonia è officiata quando è ancora notte (vd. v. 62: νύκτα δι' ἀμβροσίαν) o alle prime luci dell'alba⁴. In questa dimensione di oscurità, o di semi-oscurità, il coro «canta la luce di Agido», e la ammira «come il sole, che ella invoca ad apparire» a beneficio di tutti gli astanti (vv. 40-43):

ὄρω
 F' ὥτ' ἄλιον, ὄνπερ ἄμιν
 Ἀγιδῶ μαρτύρεται
 φαίνην·

In un contesto come questo, in cui la luce del sole, simbolo di vita e di rinascita, di calore e di bellezza, svolge un ruolo fondamentale, sia simbolico che pratico, la frase «io canto la luce di Agido» mira a suscitare un grande effetto emozionale nell'uditorio. Generalmente, l'espressione αἰδεῖν τινα, o espressioni simili, hanno nel periodo arcaico il significato di "celebrare, rendere qualcuno immortale con la forza eternatrice della poesia"⁵. Il *canto*, per il *laudandus* (ἀοιδή), diviene in questo modo la sua *fama* (κλέος). Fra i moltissimi esempî dello stretto rapporto fra ἀοιδή e κλέος nella lirica arcaica, a vantaggio del poeta o del *laudandus* – o al contempo di entrambi – si richiamino soprattutto il primo verso dell'*Iliade* (Μῆνιν ἄειδε, θεά ...), Sapph., fr. 21 V., vv. 12-13 (ἄεισον ἄμμι | τὰν ἰόκολπον)⁶, Anacr. fr. 37 Gentili, vv. 1-3 (Ἐρωτα ... ἄβρόν | μέλομαι ... | αἰδεῖν), Ibyc. fr. S151 PMGF, vv. 47-48 (καὶ σύ, Πολύκρατες, κλέος ἄφθιτον ἔξεις | ὥς κατ' ἀοιδᾶν καὶ ἐμὸν κλέος)⁷. In quest'ultimo frammento, ai vv. 10-13, Ibyco si rifiuta di trattare gli argomenti epici, e di «cantare Paride traditore degli stranieri, Cassandra dalle eleganti caviglie e gli altri figli di Priamo»:

νῦν δέ μοι οὔτε ξειναπάταν Π[άρι]ν
 ..] ἐπιθύμιον οὔτε τανί[σφ]υρον
 ὑμνῆν Κασσάνδραν
 Πριάμοιό τε παῖδας ἄλλου[ς]⁸

La preterizione costruita dal poeta di Reggio si fonda, grammaticalmente, sull'uso transitivo del verbo ὑμνέω, nella stessa maniera in cui nei versi di Alcmane il verbo αἰδῶ transita direttamente sull'oggetto della celebrazione, Agido, e più in particolare sulla luce che da essa si diffonde⁹. Saffo

1 Cf. pp. XXXVI-XXXVII.

2 Vd. il paragone con i cavalli di razza ibena e colassena al v. 59.

3 Vd. l'accostamento con le colombe ai vv. 60-63, che tuttavia esalta le due fanciulle anche dal punto di vista fisico e sacrale, e quello fra la voce di Agesicora ed il canto del cigno ai vv. 96-101. Per i relativi commenti ai due passi, vd. pp. 6 sgg., 170 sgg.

4 Cf. Calame 1983, p. 313.

5 Per lo studio di questo verbo, cf. il *Lessico politico dell'epica greca arcaica*, II, p. 189 sgg.

6 Si noti che sia nell'esempio iliadico, sia in Saffo, sia in Alcmane, l'oggetto del verbo αἰδῶ è sempre una caratteristica o un elemento tipico del *laudandus*: rispettivamente l'ira, il seno di viola, la luce.

7 Per le due possibili interpretazioni di questi versi, oltre che per lo studio del termine ἀοιδή, vd. Wilkinson 2013, pp. 85-87. Cf. anche Sapph. fr. 44 V., v. 4 (τάς τ' ἄλλας Ἀοίᾶς .[.]δε.αν κλέος ἄφθιτον), con particolare riferimento alle nozze di Ettore e Andromaca. Molti sono, in Pindaro e in Bacchilide, i passi in cui l'azione di lode immortale per il *laudandus* è espressa con i verbi αἰδῶ e ὑμνέω. Per gli esempî in Pindaro, vd. Slater 1969, s.vv. αἰδῶ e ὑμνέω, rispettivamente alle pp. 12 e 518; per quelli in Bacchilide, vd. Gerber 1984, s.vv. αἰδῶ e ὑμνέω, rispettivamente alle pp. 5 e 240-241.

8 Vd. il commento a questi versi, p. 162 sgg.

9 Cf. *simil. loci* in Hes. *Th.* vv. 99-101: αὐτὰρ ἀοιδός (...) κλεῖα προτέρων ἀνθρώπων | ὑμνήσει μάκαράς τε θεούς;

(fr. 21 V., vv. 12-13) potrebbe aver usato in maniera simile il verbo ἀείδω, facendolo transitare non direttamente sulla bellezza della fanciulla cantata, ma su una sua caratteristica *visiva* (espressa dall'epiteto "dal seno di viola")¹:

] ἄεισον ἄμμι
τὰν ἰόκολπον]

Il coro di Alcmane, affermando con la prima persona singolare ἀείδω la totalità della sua partecipazione al canto², esalta la luce di Agido, metonimia della sua bellezza fisica. La luminosità della fanciulla è evocata non attraverso un epiteto formulare, ma per mezzo di un'espressione enfatica che bene si addice al contesto ambientale del rito, eseguito nella semioscurità. Il coro esalta non soltanto la luce che Agido emana dal volto³, ma anche quella, più metaforica, che le conferisce il ruolo centrale nella cerimonia⁴. La luce è l'elemento essenziale alla vista, permette di ammirare la bellezza formale, e costituisce essa stessa un elemento di bellezza assoluta. Ancora nel periodo arcaico, Anacreonte saluta l'oggetto del suo amore - o, in alternativa, un essere divino-, apostrofandolo come «luce a me cara» (fr. 380 PMG: χαῖρε φίλον φῶς χαρίεντι μειδιῶν προσώπῳ)⁵, e in un'altra ode, esalta la bellezza del sole, che "splende fulgidamente" (fr. 451 PMG: ἥλιε καλλιλαμπήτη). Con un linguaggio del tutto simile a quello adottato da Alcmane, Saffo esprime, in fr. 16 V., v. 18, il desiderio di vedere la luminosità del volto di Anattoria lontana (κάμάρυγμα λάμπρον ἴδην προσώπῳ). Nel periodo arcaico, la luce è associata a diversi concetti: rinascita, luminosità, gioia, bellezza, calore, vita, conoscenza, ricchezza, preziosità, eternità⁶. Il suo legame più immediato è tuttavia con il sole: dai versi di Alcmane, si evince il valore sacerdotale che lega Agido all'astro più importante della sfera celeste, fonte principale di luce e di vita, e per questo, punto di riferimento per molti riti iniziatici, come quello svolto per la fanciulla spartana. Secondo Bowra 1961, p. 51, infatti, la fanciulla compie un'invocazione al sole nascente, e mentre ella attende al rito, il coro tutto paragona la sua bellezza alla luce del sole (cf. vv. 40-43, *supra*)⁷.

La particolarità della *iunctura* ἀείδειν Ἀγιδῶς τῷ φῶς è data, dal punto di vista logico e retorico, dalla commistione semantica fra la sfera sensoriale visiva (τό φῶς) e quella uditiva (ἀείδω)⁸. In un contesto come quello del *Partenio*, in cui si fa costante riferimento alla luce e alle stelle⁹, "cantare la

Sapph. fr. 44 V. v. 34: ὕμνην δ' Ἐκτορα κ' Ἀνδρομάχαν θεο<ε>κέλο[ις; B. III, vv. 1-4: Ἀριστοκ[άρπου Σικελίας κρέουσιν | Δ[ί]ατρα ἰοστέφανόν τε Κούραν | ὕμνῃ, γλυκύδωρε Κλεοῖ, θοάς τ' Ὀ- λυμ[πιοδρόμους Ἰέρωνος ἱπ[πο]ύς; Pi. fr. 94B Maehl. vv. 1-2: ὕμνήσω (...) παρθένιον κάρα. Per la letteratura elegiaca, si richiamino soprattutto Xenoph. fr. 1 Gent.-Pr., v. 13 sgg. (θεὸν ὕμνῃν), e i noti vv. 241-243 dedicati da Teognide a Cirno (καί σε ... νέου ἄνδρες ... ἄσσονται).

1 Cf. Sapph. fr. 30 V., vv. 4-5: σὰν ἀείδοισ[ι]ν φιλότατα καὶ νύμ-|φας ἰοκόλπω.

2 Cf. Hutchinson 2001, p. 85.

3 Cf. Pi. I. II, v. 17, in cui Senocrate di Agrigento, in una scena in cui prevale la *vista* del suo trionfo, è soprannominato "luce degli Agrigentini" (Ἀκραγαντίνων φάος), anche in virtù della gloria che egli guadagna per sé e per la città. Cf. il commento a questa espressione in Privitera 2009⁵, p. 160.

4 Tsantsanoglou 2012, pp. 36-39 ritiene che la luce di Agido sia legata alla sua eccellenza e alla sua superiorità sulle altre fanciulle menzionate nel carme.

5 Imerio di Prusa (310ca. -385), che riporta questo frammento, rielabora a sua volta l'espressione di Anacreonte per salutare l'arrivo dell'amico Basilio di Cesarea. Vd. Cuffari 1983.

6 Per le associazioni luce-vita e luce-eternità, in particolare, si veda lo studio, a p. 57 sgg., del fr. 58 V. di Saffo, integrato dai Pp.Colon. 21351, 21376, editi da Gronewald-Daniel 2004^{a,b}. Di contro, il rifiuto alla vita – nel celebre *topos* del "meglio non-essere" – è espresso, in B. V, vv. 160-162, attraverso il rifiuto della luce del sole, cosicché μὴ φῶναι (v. 160) corrisponde a μὴδ' ἑλείου προσδεῖν | φέγγος (v. 161-162).

7 Sul tema della luce nel *Partenio del Louvre*, cf. Griffiths 1972, p. 15. Per l'importanza della luce in tutte le sue connotazioni, cf. anche Pavese 1992, pp. 36-39, il quale, dopo aver portato una lunga serie di passi sulla bellezza e sulla luce, sottolinea: «la conclusione di tutto ciò è che Agido è bella, forse divinamente bella, come il Sole».

8 Nünlist 1998, p. 162, nel suo capitolo sulla "*Licht*", tiene conto di un dato importantissimo: la poesia come fenomeno acustico richiama immagini, e questa è già una ineludibile sinestesia concettuale.

9 Mentre al v. 41 Agido invoca il sole, ai vv. 60-63 il coro fa esplicito riferimento alla stella Sirio e, sulla base della

luce" emanata dalla *laudanda* costituisce una sinestesia dotata di grande ἐνέργεια, carica di molti significati culturali (bellezza, gioia, vita) e aderente al contesto performativo: nella semioscurità, elemento visivo che precede e che segue l'alba, il coro canta in assenza di una luminosità piena del sole, del quale desidera e invoca l'apparire. L'unione della sensazione visiva e di quella uditiva accresce, in questo caso, l'emozione di *cantare vedendo* spuntare i primi raggi del sole. Come ricorda brevemente Hutchinson 2001, p. 85, attraverso il ricorso enfatico alla luce del sole, le coreute vorrebbero dare anche un valore cosmico alla posizione che Agido assume all'interno della comunità e, più nello specifico, nell'ambito del rito iniziatico. L'espressione "cantare la luce di qualcuno", tanto enfatica quanto rara¹, a cavallo fra il senso della vista e quello dell'udito, potrebbe aver ispirato Eschilo, che nei *Persiani* sembra rimodularla. In questa tragedia il messaggero, dopo aver annunciato la disfatta persiana, riporta al Coro ed alla regina Atossa un dettaglio importantissimo (v. 299):

Ξέρξης μὲν αὐτὸς ζῇ τε καὶ φάος βλέπει.

Lui, Serse, è vivo e vede la luce.

A queste parole, che riecheggiano un'espressione solo originariamente metaforica (vedere la luce = vivere)², e già a quel tempo entrata nell'uso formale della lingua, la regina risponde usando il termine "luce" come parola-*perno* della sua nuova metafora (vv. 300-301):

ἐμοῖς μὲν εἶπας δώμασιν φάος μέγα
καὶ λευκὸν ἡμᾶρ νυκτὸς ἐκ μελαγχίμου.

Una grande luce hai annunciato alla mia casa
e chiaro giorno da notte fosca.

In questo caso, l'espressione "dire una grande luce" (εἶπεν μέγα φάος) nasce da una rifunzionalizzazione dell'espressione, ormai a quel tempo entrata nella lingua formale, "vedere la luce" (φάος βλέπειν)³, perifrasi che esprimeva il concetto del verbo "vivere". Atossa dà così nuovo valore alle parole del messaggero e ne prende spunto per creare un'espressione che combina il senso dell'udito con quello della vista, caricandola di grande valore enfatico⁴. Non è del tutto da escludere che in questi versi Eschilo si rifaccia all'espressione "cantare la luce di Agido" trovata da Alcmane.

vicinanza fonica del termine πεληάδες al termine πληιάδες, potrebbe anche evocare la costellazione delle Pleiadi. Cf. pp. 7-9.

- 1 È forse possibile trovare un'espressione simile in *h.Merc.*, v. 451, in cui si evoca la splendida (o luminosa) via del canto: ἀγλαὸς οἶμος αἰοδῆς, coniugando la sensibilità visiva (lo splendore) con quella uditiva (il canto). Un esempio più esplicito di associazione fra codice visivo e codice acustico è Hom. *Il.* XVI, v. 127: λεύσσω δὴ παρὰ νηυσὶ πυρὸς δῆϊοιο ἰωήν· («vedo il grido del fuoco devastatore presso le navi»). Ai vv. 126-129 Achille esorta Patroclo a indossare le armi per intervenire evitando che le navi degli Achei siano consumate dal rogo appiccato dai Troiani. L'eroe greco usa l'espressione sinestetica "vedo il grido del fuoco" per descrivere la forza del rogo divampato nella nave di Aiace. Dal punto di vista della costruzione retorica, il fuoco è l'elemento di raccordo fra la dimensione visiva (cf. λεύσσω) e quella uditiva (cf. ἰωήν) della scena che gli eroi Achei vivono con trepidazione. Cf. Avezzù 1998, p. 728 n° 8.
- 2 «Vedere la luce del sole», perifrasi metaforica del verbo vivere, è un'espressione già usata da Omero, che in *Od.* IV, v. 540, la usa come modulo formulare insieme al verbo ζάω (o ζώω): ἤθελ' ἔτι ζῶειν καὶ ὄρᾶν φάος ἡελίοιο. La medesima formulazione (con leggerissime varianti) è usata molte altre volte in Omero: *Od.* IV, v. 833; X, v. 498; XIV, v. 44; XX, v. 207. Cf. anche *h.Ven.*, v. 105. Nei lirici, si ricordi la variante del "vedere la luce dell'Aurora" (= vivere) in B. XVII, vv. 42-43 (con integrazioni in Maehler 2003, p. 60). Il valore metaforico del "vedere la luce" può essere rifunzionalizzato anche in chiave ironica, come in Ar. *Eq.*, vv. 973-976: «Dolcissima sarà la luce del giorno (Ἡδιστον φάος ἡμέρας | ἔσται) per gli abitanti della città e per i visitatori, se Cleone morrà (ἦν Κλέων ἀπόληται)» (trad. di Mastromarco 1983, p. 289).
- 3 Cf. Sapph. fr. 56 V., vv. 1-2: οὐδ' ἴαν δοκίμωμι προσίδουσιν φάος ἀλίῳ | ἔσσεσθαι σοφίαν πάρθενον ...
- 4 Per lo studio di questa espressione metaforica, cf. anche Silk 1974, p. 90.

Infine, è utile riportare un passo dell'*Odissea*, in cui la luce forma un'associazione sinestetica non già con l'udito, ma con il senso del gusto. Nel canto XVII, Omero descrive l'accoglienza calorosa di Penelope nei confronti del figlio Telemaco, tornato a Itaca dopo un lungo viaggio. La madre lo abbraccia, piangendo (v. 38), gli bacia la testa ed entrambi i begli occhi (espressi con il termine "luce", v. κύσσε δέ μιν κεφαλὴν τε καὶ ἄμφω **φάεα** καλά) e gemendo gli rivolge "alate parole" (vv. 41-44):

« ἦλθες, Τηλέμαχε, γλυκερὸν φάος· οὐ σ' ἔτ' ἐγὼ γε
 ὄψεσθαι ἐφάμην, ἐπεὶ ὄχρεο νηϊ Πύλονδε
 λάθρη, ἐμεῦ ἀέκητι, φίλου μετὰ πατρὸς ἀκουήν.
 ἄλλ' ἄγε μοι κατάλεξον, ὅπως ἦντῃσας ὀπωπῆς ».

«sei giunto, Telemaco, dolce luce; non credevo che
 ti avrei più rivisto, dopo che te ne andasti a Pilo
 di nascosto, contro il mio volere, per udire (cosa si dicesse) del caro padre.
 Ma su, raccontami che cosa ti capitò di vedere».

In questi versi, insistendo sul senso della vista e su quello dell'udito, il poeta mette implicitamente in relazione ciò che si conosce tramite la vista, con ciò che si sa per averlo udito. In un contesto così ricco sul piano sensoriale, Omero inserisce l'accostamento sinestetico γλυκερὸν φάος, *iunctura* che di per sé è una metafora, con cui la madre definisce Telemaco, connettendo il senso della dolcezza con quello della luminosità. La "dolce luce" a cui allude Penelope potrebbe costituire, se non un modello, almeno un precedente a cui Alcmane, e in seguito Eschilo¹, potrebbero essersi ispirati, variandolo in nuove combinazioni sinestetiche. Secondo gli esempî riportati, il termine φάος, sebbene dia vita a precoci *dead metaphor* - vedere la luce = vivere²; lasciare la luce = morire³; venire alla luce = nascere⁴; luce come giorno⁵, luce come occhio⁶, luce come gloria⁷ -, sembra aver mantenuto, nel periodo arcaico e tardo-arcaico, una grande vitalità, grazie soprattutto a brillanti invenzioni nel linguaggio figurato di illustri poeti.

Sapph. fr. 2 Voigt, vv. 5-6

ἐν δ' ὕδωρ ψῦχρον, | κελάδει δι' ὕσδων
 μαλίνων, | βρόδοισι δὲ παῖς ὁ χῶρος
 κτλ.

ivi acqua fredda risuona attraverso rami
 di meli⁸, e di rose tutto il luogo

1 Cf. anche S. *El.* v. 1224: ὦ φίλτατον φῶς, apostrofe rivolta da Elettra al fratello Oreste.

2 Vd. *supra*.

3 Cf. Hom. *Il.* XVIII, v. 11; Hes. *Op.*, v. 155; Thgn. v. 569.

4 Cf. Hes. *Th.*, v. 157; S. *Ph.*, v. 625.

5 Cf. Hom. *Od.* XXI, v. 429; A. *Pers.*, v. 261; E. *Rh.*, v. 447, *et alii*.

6 Vd. *supra*. Cf. Pi. *N.* X, v. 40 (φάος ὀμμάτων), *et alii*.

7 Cf. Hom. *Il.* VI, v. 6; Pi. *O.* IV, v. 10, *et alii*.

8 L'avverbio di luogo ἐν rimanda al luogo che fa da sfondo al carne, ovvero il boschetto (ἄλσος) evocato al v. 2. Il motivo stilistico ἐν... ἐν... (vv. 5 e 9), richiamerebbe, secondo Gallavotti 1962³, p. 87, il passo dello Scudo di Achille in Hom. *Il.* XVIII, v. 483 sgg.

etc.

Fonte: Ostrakon Flor., prim. ed. Norsa, ASNP II 6, 1937, 8 sgg., iterum PSI 1300, *et alii*¹.

Metro: primo e secondo verso di strofe saffica (la seconda del carne): endecasillabi saffici².

Genere: ode di carattere religioso, legata al culto di Afrodite, cantata *a solo* dalla poetessa, o da altro esecutore/esecutrice, con esibizione orchestrale di fanciulle³, ovvero canto corale con accompagnamento della λύρα, o del βάρβιτος⁴.

L'ode 2 V. di Saffo sembra avere tutte le caratteristiche di una preghiera d'invocazione rivolta ad Afrodite⁵. Per quanto consente di leggere l'*ostrakon* che riporta l'intero frammento, la poetessa chiede alla sua dea protettrice di venire a visitare lei e le sue compagne presso un tempio sacro (vv. 1-2: ναῦον | ἄγρον), in cui vi sono, fra altri elementi, una fonte d'acqua (v. 5: ὕδωρ) e un boschetto di meli (vv. 2-3: ἄλσος | μαλί[αν]), e nel quale gli altari fumano d'incenso (vv. 3-4: βῶμοι δ' ἔ<ν>ι θυμιάμε<νοι> [λι]βανώτω<ι>)⁶. Nel luogo sacro descritto, secondo Hutchinson 2001, p. 144, si tiene un banchetto rituale a cui la stessa Afrodite sarebbe invitata a partecipare. In questo contesto, che grazie al potere evocativo della poesia, sollecita i sensi mentali della vista e dell'odorato, Saffo inserisce la sensazione tattile-sonora dell'acqua fredda che "gorgoglia fra i rami dei meli". La poetessa continua la descrizione di questo luogo sacro nei versi successivi, suscitando nell'ascoltatore nuove immagini e sensazioni diverse: la freschezza dell'ombra di un roseto (vv. 6-7: βρόδοισι ... | ἑσκή|αστ'), il vivace movimento delle foglie (v. 7: αἰθυσσομένων δὲ φύλλων), i lievi refoli di vento che soffiando con dolcezza (vv. 10-11: αἰ < δ' > ἄηται | μέλλι|χα πνέοισιν), la bontà del nettare offerto a Cipride in libagione (vv. 15-16: νέκταρ | οἰνοχόεισα)⁷ e versato nello splendore di coppe dorate (v. 14: χρυσίαισιν ἐν κυλίκεσσιν). Su tutta la scena domina un profondo senso di delicatezza e di eleganza (cf. v. 14: ἄβρως). Come è facile immaginare per un componimento di questo genere, le sensazioni evocate attraverso le parole hanno la funzione di scandire, accompagnare e amplificare i momenti realmente vissuti durante l'esecuzione del rito e la *performance* dell'ode. In questo consiste la sostanziale differenza fra la poesia greca arcaica e quella a noi contemporanea, come ricorda Gentili 1990, p. 9:

La poesia greca arcaica e tardo arcaica si configura come un fenomeno radicalmente diverso dalla poesia moderna nei contenuti, nelle forme e nei modi della comunicazione. Il suo carattere fu preminentemente pragmatico per il suo stretto rapporto con la vita sociale e politica. (...) L'universo delle figure del suo linguaggio, ovvero le immagini, le metafore, le similitudini, non furono indipendenti dal visibile e tali da consentire la percezione di un mondo non esistente, astratto e fittizio come nel linguaggio simbolico della moderna letteratura di finzione, ma furono, non diversamente che nell'arte figurativa, ancorate alla realtà fenomenica.

La realtà fenomenica da cui la poesia greca arcaica trae spunto, inoltre, costituisce il *trait d'union*

1 Cf. Voigt 1971, p. 33. Per la *constitutio textus* di quest'ode, e per una sintesi dei più autorevoli contributi sulla tradizione e sulla sua *facies* testuale, cf. Burzacchini 2007, pp. 90-97.

2 Vd. schema in Gentili-Lomiento 2003, pp. 149-150.

3 Cf. Ferrari 2003, p. 66.

4 Cf. Gentili-Catenacci 2007, p. 120. Un'interpretazione in senso corale di questo frammento è caldeggiata anche da Burzacchini 2007, p. 97.

5 Secondo Page 1955, pp. 39-40, il fatto che non vi sia alcuna epiclesi alla dea, porterebbe a concludere che la prima strofe superstite non sia quella iniziale.

6 Per l'interpretazione del testo, di per sé non del tutto perspicuo, cf. Page 1955, p. 35 sgg. Gli elementi del tempio, del bosco, delle offerte, insieme a quello della sorgente di acqua sacra, ricordano il santuario delfico con la sua fonte Castalia. Cf. B. III, vv. 17-21.

7 Al v. 15, Saffo potrebbe aver dato maggiore enfasi alla presenza del nettare nella festa, dicendo che esso "si mesce alle feste": <δ>μ<μ>ε<μ>είχμενον θαλίαισι νέκταρ. Per un commento a questo verso, cf. Page 1955, p. 39.

fra le sensazioni evocate e quelle vissute, poiché ciò a cui si allude sul piano del linguaggio figurato, echeggia ciò che il poeta e l'uditorio vivono sul piano dell'esecuzione. La descrizione sensoriale "totale" creata con raffinatezza da Saffo non è dunque un puro artificio della fantasia poetica. Al contrario, le sensazioni immaginate interagiscono con quelle vissute. Questi versi non soltanto richiamano esperienze sensoriali note all'uditorio, ma costituiscono anche un supporto immaginario (φαντασίαι) a ciò che realmente i membri della comunità saffica *sente* durante l'esecuzione dell'ode¹. Per questi motivi, l'associazione sinestetica ὕδωρ ψυχρόν, | κελάδει δι' ὕδων si rivela molto interessante e di grande effetto, grazie all'intreccio di sensazioni da essa evocate². L'acqua, certamente presente nel rito, è uno degli elementi più importanti di ogni atto religioso. Questo elemento assicura la vita e la prosperità al giardino descritto, ed è segno, secondo la mentalità arcaica, della presenza del divino. La purezza dell'acqua e il suo gorgoglio regolare³, infatti, sono elementi essenziali di un luogo sacro. Lo ὕδωρ ψυχρόν che risuona nel boschetto, dunque, assicura che il luogo è abitato dalla dea, garantendo allo stesso tempo la fertilità dei meli evocati⁴. L'acqua è associata da Saffo alla sensazione tattile della freddezza (ψυχρός)⁵ e a quella sonora del gorgoglio, suono fra i più comuni dell'esperienza quotidiana, a cui l'uomo lega piacevoli emozioni, nonché, inconsciamente, i ricordi più lontani, dall'utero materno ai lavacri *post-partum*⁶. Sebbene lo scorrere di una fonte sia un elemento costante dei luoghi abitati da divinità, assicurando la presenza di quest'ultima attraverso "la voce dell'acqua", tuttavia i suoni che i Greci immaginano in tali luoghi, soprattutto in riferimento allo scorrere dell'acqua, non sono forti e soverchianti, ma al contrario lasciano un ampio margine di udibilità, perché il divino possa aprire un dialogo con l'umano. In altre parole, in luoghi sacri come il boschetto descritto da Saffo, il suono dell'acqua non è immaginato come un boato assordante – come può essere quello, ad esempio, di una cascata –, ma come un gorgoglio confuso e continuato⁷. In un boschetto sacro, il suono dell'acqua non predomina

- 1 Page 1955, p. 40 sostiene che la ricchezza di dettagli descrittivi è segno che il luogo a cui si allude nel carme è reale e non immaginario. In questo magnifico luogo, secondo lo studioso, Saffo avrebbe invocato l'epifania della dea.
- 2 Page *ibid.*, p. 37 porta a confronto con questi versi: Theoc. VII, v. 135 sgg., Ovid. *Ep.* XV, v. 157 sgg. In particolare nel poeta siracusano sono presenti gli elementi della sacralità dell'acqua (v. 136: ἱερὸν ὕδωρ) e del suo risuonare (v. 137: κατειβόμενον κελάρυε). Cf. Gallavotti 1962³, p. 88 per altri confronti.
- 3 Cf. la parafrasi dell'*Inno ad Apollo* di Alceo (*or.* XLVIII, 10 sgg., p. 200 sgg. Colonna = fr. 307c V.), in cui Imerio ricorda che, nel santuario descritto dal poeta di Lesbo, rondini e cicale cantano in onore del dio, mentre scorrono le argentee correnti della fonte Castalia e si agitano quelle del fiume Cefiso. In questi elementi, tratti dalla poesia omerica, Imerio vede una chiara allusione alla epifania divina attraverso l'esperienza percettiva (visiva, tattile e uditiva) dell'acqua: βιάζεται μὲν γὰρ Ἀλκαῖος ὁμοίως Ὀμήρῳ ποιῆσαι καὶ ὕδωρ θεῶν ἐπιδημίαν αἰσθῆσθαι δυνάμενον.
- 4 Si potrebbe anche aggiungere che l'acqua è garante della vita dei meli, i cui frutti sono carichi di connotazione erotica. L'acqua che scorre in questo boschetto, per sillogismo, è garante della presenza specifica di Afrodite. Altro giardino molto fecondo e rigoglioso è quello attiguo al palazzo di Alcinoò, descritto in Hom. *Od.* VII, vv. 112-132. Qui abbondano grandi alberi di peri, di granati, di meli, di fichi e di ulivi (vv. 114-116), insieme alle immancabili vigne (v. 122). In questo grande giardino scorrono due fonti (v. 129), da cui i cittadini attingono acqua. La presenza divina non è in questo caso esplicitata. Tuttavia, il poeta conclude la descrizione riassumendo che «questi erano gli splendidi doni degli dèi nella casa di Alcinoò» (v. 132: τοῖ' ἄρ' ἐν Ἀλκινόοιο θεῶν ἔσαν ἀγλαὰ δῶρα). Su questo argomento, si ricordi anche il santuario metapontino in onore di Artemide, eretto in un bosco sacro presso "il Kasas dalla bella acqua" (ἄλσος δέ τοι ἱμερόεν | Κάσαν παρ' εὐδρον) e descritto da Bacchilide in XI, vv. 118-119. L'associazione fra bosco e acque sacre è presente anche nei vv. 10-12 dell'*Olimpica* V, composta da Pindaro per Psamude di Camarina. Questi, secondo il poeta, ritornando vincitore nella sua patria, «canta il bosco sacro» ad Atena (probabilmente Atena Lindia, cf. Lomiento 2013^a, p. 441) ed insieme il vicino fiume Oani, la palude locale e i «venerabili canali» del fiume Ippari.
- 5 Differente è la connotazione culturale dell'aggettivo ψυχρός in Sapph. fr. 42 V., v. 1. In questo caso, infatti, la freddezza è associata al θυμός delle colombe, al momento della loro morte.
- 6 Cf., ad esempio, l'atto compiuto dalle dee sul corpo del neonato Apollo, immagine connessa non soltanto con il senso di nettezza, ma anche con i concetti di purezza e di sacertà, in *h.Ap.*, vv. 120-121: ἐνθα σέ, ἦϊε Φοῖβε, θεὰ λῶον ὕδατι καλῶ | ἀγνῶς καὶ καθαρῶς.
- 7 La caratteristica di suono confuso è attribuita ai fiumi da D'Annunzio in "Le stirpi canore" (da *Alcyone*), in cui il poeta enuncia il suo programma poetico, fondato sul potere *mimetico* della parola (vv. 7-17): «Le mie parole | sono

sulla fonosfera. Questa caratteristica permette ad alcuni luoghi di divenire le sedi privilegiate del dialogo fra il dio e l'uomo, e ciò può essere dedotto, oltre che dai versi del frammento saffico - che come altre odi presuppone un rapporto dialogico e di commensalità fra la poetessa, le sue compagne e la dea¹-, anche dalla descrizione del giardino dei Feaci. In questo luogo Nausicaa propone ad Odisseo di sedere e di aspettare, affinché la fanciulla possa entrare in città senza essere vista in compagnia di uno straniero. Il giardino dei Feaci è sacro ad Atena, vi scorre una fonte, al suo interno vi è la tenuta di Alcino, e il suono della sua acqua è tanto discreto, da permettere a un grido proveniente dalla città di essere udito (Hom. *Od.* VI, vv. 291-294):

Δήομεν ἄγλαον ἄλσος Ἀθήνης ἄγχι κελεύθου
αἰγείρων, ἐν δὲ κρήνῃ νάει, ἀμφὶ δὲ λειμών·
ἔνθα δὲ πατὴρ ἐμοῦ τέμενος τεθαλυῖα τ' ἄλφῃ,
τόσσον ἀπὸ πτόλιος ὅσον τε γέγωνε βοήσας.

Troveremo vicino alla strada uno splendido bosco di pioppi
sacro ad Atena, ivi scorre una sorgente, e intorno vi è un prato;
lì sono il campo e il giardino in fiore di mio padre,
lontano dalla città tanto quanto uno gridando si faccia udire.

Il concetto espresso al v. 294 implica, indirettamente, che le sorgenti dei giardini sacri, come quello di Atena e quello di Afrodite nel frammento saffico, non impediscono l'ascolto di altri suoni provenienti dall'esterno, come bene esprime la misurazione spazio-temporale "lontano a distanza di un grido". Se è possibile misurare la distanza fra il giardino e la città attraverso un grido, infatti, il suono proveniente dal giardino stesso, e più in particolare dalla sua sorgente, non può essere soverchiante. Il suono dolce e ritmato dell'acqua rende possibile la comunicazione anche all'interno di giardini simili a quelli già analizzati, come nell'esempio di Hom. *Od.* XVII, vv. 204-216:

ἀλλ' ὅτε δὴ στείχοντες ὁδὸν κάτα παιπαλόεσσαν
ἄστεος ἐγγὺς ἔσαν καὶ ἐπὶ κρήνῃν ἀφίκοντο
τυκτὴν καλλίροον, ὅθεν ὑδρεύοντο πολῖται,
τὴν ποίησ' Ἰθακὸς καὶ Νήριτος ἡδὲ Πολύκτωρ·
ἀμφὶ δ' ἄρ' αἰγείρων ὕδατοτρεφέων ἦν ἄλσος,
πάντοσε κυκλοτερές, κατὰ δὲ ψυχρὸν ῥέειν ὕδωρ
ὑψόθεν ἐκ πέτρης· βωμὸς δ' ἐφύπερθε τέτυκτο
Νυμφάων, ὅθι πάντες ἐπιρρέεσκον ὀδῖται·
ἔνθα σφέας ἐκίχανεν υἱὸς Δολίιο Μελανθεὺς
αἶγας ἄγων, αἱ πᾶσι μετέπρεπον αἰπολίοισι,
δείπνον μνηστήρεσσι· δῶν δ' ἄμ' ἔποντο νομῆες.
τοὺς δὲ ἰδὼν νείκεσεν ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζεν
ἔκπαγλον καὶ ἀεικές· ὄρινε δὲ κῆρ Ὀδυσῆος·

ma quando [Odisseo ed Eumeo] avanzando per una strada scoscesa
furono vicino alla città e giunsero alla fonte
ben fatta e dalla bella corrente, da cui i cittadini attingevano,
- la fece Itaco e Nèrito e Polittore;
e attorno vi era un boschetto di pioppi nutriti dall'acqua,
circolare in ogni direzione, e acqua fredda scorreva giù
dall'alto di una roccia; e al di sopra era stato costruito un altare
per le Ninfe, dove tutti i passanti compivano un sacrificio -
in questo luogo li incontrò il figlio di Dolio, Melanzio,
portando capre, che si distinguevano fra tutte le greggi,
come pasto per i pretendenti; due pastori venivano dietro a lui.

profonde | come le radici | terrene, | altre serene | come i firmamenti, | fervide come le vene | degli adolescenti, | ispide come i dumi, | confuse come i fiumi | confusi».

1 Cf. Page 1955, pp. 43-44. Hutchinson 2001, p. 147 nota che l'ambientazione di quest'ode è tutta al femminile.

Vedendoli li insultò e gli rivolse la parola e li chiamò
in modo violento e volgare; scosse il cuore di Odisseo;

Anche in questa scena, al suono di una fonte sorgiva si sovrappone quello di una voce umana. Omero, in più, sembra accentuare in questi versi il contrasto fra la nobiltà del gorgoglio dell'acqua – elemento implicito nella descrizione – ed il tono sgraziato delle parole di Melanzio.

Il verbo κελადέω ed il termine κέλαδος esprimono fin dall'epoca arcaica l'idea del riecheggiare disordinato, confuso o impreciso, di varî tipi di suono, più o meno intensi e percepiti a distanze più o meno ampie¹: grida di eserciti², suoni emessi in ambito rituale³, inni con accompagnamento di cordofoni o di aerofoni⁴, gorgoglio d'acqua⁵. Più in particolare, il confuso riecheggiamento dell'acqua è richiamato in una vivida similitudine omerica, nella quale il senso di imprecisione sonora è chiarito mediante una scena di *disordine visivo* (*Il. XXI*, vv. 12-16):

Ὡς δ' ὅθ' ὑπὸ ῥιπῆς πυρὸς ἀκρίδες ἡρέθονται
φευγόμεναι ποταμόνδε· τὸ δὲ φλέγει ἀκάματον πῦρ
ὄρμενον ἐξαίφνης, τὰ δὲ πτώσσουσι καθ' ὕδωρ·
ὥς ὑπ' Ἀχιλλῆος Ξάνθου βαθυδινήεντος
πλήτο ῥόος κελάδων ἐπιμῖξ' ἵππων τε καὶ ἀνδρῶν.

Come quando per l'impeto del fuoco, delle cavallette svolazzano
fuggendo verso il fiume: brucia l'instancabile fuoco
che si leva improvvisamente, mentre quelle si rintanano nell'acqua;
così per opera di Achille, la corrente dello Xanto dai profondi vortici
si riempì confusamente di fragori di cavalli e di uomini.

Sebbene in questo caso il termine κέλαδος non si riferisca direttamente al suono prodotto dalla corrente dello Xanto, ma a quello dei combattenti e dei loro cavalli finiti in acqua, tuttavia anche qui l'idea di confusione uditiva è strettamente legata al suono dell'acqua. Omero esplicita il significato di κέλαδος attraverso l'immagine dei salti confusi delle cavallette che, fuggendo da un incendio, si riversano in acqua. Questa scena traduce in termini visivi il concetto di suono confuso e impreciso qual è quello del riecheggiare delle acque, espresso nella poesia arcaica dalla radice κελαδ-.

Alla luce di questa analisi, la successione verbale ὕδωρ ψύχρον κελάδει di Sapph. fr. 2 V., v. 5, appare in tutta la sua pregnanza: all'elemento sacrale (l'acqua) segue la sua caratterizzazione tattile (la freddezza), e a questa la sua espressione sonora tipica (cf. κελადέω). Dalle parole dell'"io poetico", inoltre, si deduce che la percezione dell'acqua fresca che scorre gorgogliando, è giustapposta ad una sensazione di natura visiva. È detto, infatti, che l'acqua risuona δι' ὕδων μαλίνων, attraverso i rami dei meli: in questo modo si lascia intendere che il flusso d'acqua non è visto direttamente, ma sentito da dietro gli alberi⁶. La freschezza ed il suono dell'acqua, in questo

1 Cf. Chantraine s.v. Κέλαδος, p. 492. Consideriamo secondario, in questa analisi, il significato metaforico di "lodare, celebrare", che κελადέω assume e.g. in Pi. *O.* I, v. 9, *O.* X, v. 80; B. XIV, v. 21, XVI v. 12; E. *IT*, v. 1093; Ar. *Ra.*, v. 1527. Wilkinson 2013, p. 123 sostiene che]ν κελαδῆι, [di Ibyc. fr. S174 PMGF, v. 6, potrebbe avere avuto sia il significato letterale-sonoro, sia quello metaforico-celebrativo.

2 Cf. Hom. *Il.* VIII, v. 542 e XVIII v. 310 (grida di Troiani); XXIII, v. 869 (grida di Achei).

3 Cf. Pi. *P.* IV, v. 60 (della Pizia), E. *Hel.*, v. 371 (di donne che eseguono un lamento), Id. *Ion*, v. 92-93 (Δελφίς, αἰείδουσ' Ἑλληνι βοάς, | ἃς ἂν Ἀπόλλων κελαδήσῃ).

4 Cf. Terp. 4 Gostoli, v. 2 (ἐπτατόνῳ φόρμυγι νέους κελαδήσομεν ὕμνους), E. *El.* v. 716 (λωτὸς δὲ φθόγγον κελάδει), *IT*, v. 1129 (κέλαδον ἐπτατόνου λύρας).

5 Cf. Hom. *Il.* XVIII, v. 576 (ποταμόν κελάδοντα); B. IX, v. 65 (ποταμοῦ κε[λ]άδοντος). Si aggiunga il riecheggiare della rondine (κελαδῇ χελιδών) in Stesich. fr. 211 PMGF, v. 2. Su quest'ultimo, cf. p. 72. Beekes s.v. Κέλαδος, p. 667, ricorda la possibile parentela fra questo termine ed il verbo κελαρίζω, che esprime specificatamente il mormorio/gorgoglio dell'acqua.

6 In questo senso, è forse possibile parlare di *voce acusmatica*.

modo, sono *sentiti* anche se si *vedono* solo i rami dei meli¹. In questo modo, alle sensazioni tattile e uditiva, Saffo aggiunge, nella medesima sequenza verbale, una sensazione visiva. Il valore sinestetico della sequenza "acqua fredda che risuona attraverso gli alberi" innalza il tenore della descrizione del boschetto, permettendo all'uditorio di *sentire*, di *udire* e di *vedere*, forse accentuando sensazioni realmente vissute durante la *performance*, rispettivamente la freschezza, il gorgoglio dell'acqua, e il folto intrico dei meli.

Infine, dopo aver rilevato il valore della sinestesia in Sapph. fr. 2 V., vv. 5-6, è interessante portare a confronto un passo in cui Socrate, rivolgendosi a Fedro nell'omonimo dialogo platonico, tesse l'elogio di un *locus amoenus* simile, per gli elementi e le sensazioni descritte, a quello del frammento saffico. Secondo la descrizione di Platone, in questo luogo si trova un platano che *rinfresca* con l'ombra delle sue foglie, e accanto scorre dell'*acqua fredda*, che Socrate *sente* con il suo piede. Il giardino è *consacrato* alle Ninfe, come suggeriscono le statue che il filosofo può *vedere*. La scena descritta ha come sfondo sonoro il chiaro canto delle cicale, che implicitamente si sovrappone a quello dell'acqua. L'erba e la dolcezza di questo luogo permettono di distendersi comodamente (*Phdr.* 230b-c)²:

Νῆ τὴν Ἑραν καλὴ γέ ἡ καταγωγὴ. Ἡ τε γὰρ πλάτανος αὕτη μάλ' ἀμφιλαφὴς τε καὶ ὑψηλὴ τοῦ τε ἄγνου τὸ ὕψος καὶ τὸ σύσκιον πάγκαλον, καὶ ὡς ἀκμὴν ἔχει τῆς ἄνθης, ὡς ἂν εὐωδέστατον παρέχοι τὸν τόπον. Ἡ τε αὖ πηγὴ χαριεστάτη ὑπὸ τῆς πλατάνου ῥεῖ μάλα ψυχροῦ ὕδατος, ὥς γε τῷ ποδὶ τεκμήρασθαι. Νυμφῶν τέ τινων καὶ Ἀχελώου ἱερὸν ἀπὸ τῶν κορῶν τε καὶ ἀγαλμάτων ἔοικεν εἶναι. Εἰ δ' αὖ βούλει, τὸ εὖπνουν τοῦ τόπου ὡς ἀγαπητὸν καὶ σφόδρα ἡδύ· θερινόν τε καὶ λιγυρόν ὑψηλὴ τῷ τῶν τεττίγων χορῷ. Πάντων δὲ κομψότατον τὸ τῆς πόας, ὅτι ἐν ἡρέμα προσάντει ἱκανὴ πέφυκε κατακλινέντι τὴν κεφαλὴν παγκάλως ἔχειν. Ὡστε ἄριστά σοι ἐξενάγεται, ὦ φίλε Φαίδρε.

Ecco per Era il bel luogo per una sosta. Questo platano, infatti, si stende davvero da ogni parte, ed è imponente. L'agnocasto è alto e fa una bellissima ombra, ed è al culmine della fioritura, in modo da rendere il luogo profumatissimo. E poi questa sorgente graditissima scorre sotto il platano, con un'acqua molto fredda, come certo si saggia col piede; stando alle figurine e alle statue, sembra essere un santuario di Ninfe e di Acheloo. E ancora, se vuoi, quanto è gradita l'aria buona di questo luogo, talmente dolce; essa risuona estiva e chiara con il coro delle cicale. Ma fra tutte, la cosa più leggiadra è l'erba, poiché è in dolce pendenza, adatta a chi si distende e accomoda la testa nel modo migliore. Caro Fedro, la tua guida è stata eccellente.

Alc. fr. 347 Voigt, vv. 1-4

Τέγγε πλεύμονας οἶνω, τὸ γὰρ ἄστρον περιτέλλεται,
 ἃ δ' ὥρα χαλέπα, πάντα δὲ δίψαισ' ὑπὰ καύματος,
 ἄχει δ' ἐκ πετάλων ἄδεα τέττιξ ...
 ἄνθει δὲ σκόλυμος, νῦν δὲ γύναικες μιαρώταται
 κτλ.

Bagna i polmoni di vino, infatti l'astro si leva,
 la stagione è greve, tutto è riarso dalla calura³,

1 Concorde con questa interpretazione Campbell 1982, p. 267: «presumably the sound is heard through branches». Burzacchini 2007, p. 96 rileva il valore sinestetico dell'espressione «rumoreggia attraverso i rami».

2 Cf. il sonno (κῶμα) che ispira l'ombra e la dolcezza del luogo descritto da Saffo (fr. 2 V., vv. 7-8).

3 Traduciamo δίψαισ' intendendolo, insieme a Gentili-Catenacci 2007, p. 191, come terza persona plurale del verbo

risuona dalle foglie dolcemente la cicala...
fiorisce il cardo, adesso le donne molto vogliose
etc.

Fonte: Procl. in Hes. Op. v. 584 (I, 189; II, 164 sgg. Pertusi = III, p. 281 Gaisford). Per i primi due versi, cf. *alii* in Voigt 1971, p. 315, e in Liberman 1999, p. 150.

Metro: asclepiadei maggiori.

Nel fr. 347 V., Alceo ricrea magistralmente un'ambientazione estiva sollecitando, attraverso un complesso apparato di rimandi plurisensoriali, le diverse facoltà immaginative del suo uditorio. La presenza della cicala nella stagione estiva è da intendersi soprattutto in senso sonoro, in quanto essa accompagna con il suo frinire le alte temperature a cui si associa l'idea di estate. Come sapevano anche gli antichi Greci, questo insetto emette il suo tipico verso attraverso le vibrazioni del corpo¹. Secondo Aristotele, in generale gli insetti non posseggono una vera e propria voce (τὰ μὲν οὖν ἔντομα οὐτε φωνεῖ), né tanto meno un linguaggio (οὐτε διαλέγεται), ma sono invece capaci di generare suoni per mezzo dell'aria che è all'interno del loro corpo (ψοφεῖ δὲ τῷ ἔσω πνεύματι)². Il filosofo distingue, inoltre, gli insetti che ronzano, come api e altri insetti volanti, da quelli che si dice *cantino*, come per esempio le cicale (HA 535b):

τὰ μὲν βομβεῖ, οἷον μέλιττα καὶ τὰ πτηνὰ αὐτῶν, τὰ δ' ἄδειν λέγεται, οἷον οἱ τέττιγες³.

Questo insetto affascina i Greci fin dal periodo arcaico, e prima ancora che Platone faccia riferimento al dolce riecheggiare del "coro delle cicale" (*Phdr.* 230c: θερινόν τε καὶ λιγυρόν ὑπηχεῖ τῷ τῶν τεττίγων χορῷ), la presenza di queste ultime è pienamente attestata nella letteratura⁴, e all'interno dell'immaginario greco, come elemento caratterizzante della calura e, più in particolare, della stagione estiva⁵. Il modello principale per i versi di Alceo, come sostiene concordemente tutta la critica, è costituito dal passo delle *Opere e i giorni* (v. 582 sgg.), in cui Esiodo descrive i tratti tipici dell'estate: il cardo che fiorisce (Hes., v. 582 = Alc., v. 4); la pesantezza del clima arido (Hes., vv. 584, 588 = Alc., v. 2); il piacere del vino, che in questa stagione sembra avere un gusto migliore (Hes., vv. 585, 589⁶ = Alc., v. 1); il desiderio erotico delle donne, a cui fa da contraltare la fiacchezza degli uomini (Hes., v. 586 = Alc., vv. 4-5)⁷; l'elemento astronomico di Sirio, che in entrambi i passi "brucia la teste e le ginocchia" (Hes., v. 587 = Alc., vv. 5-6)⁸. In Alceo, questi

atematico δίψαιμι (= διψᾶω): aver sete, essere arso. Cf. Degani-Burzacchini 2005², p. 235.

- 1 Gli antichi Greci ravvisano una differenza sul piano sonoro anche fra la cicala-maschio e la cicala-femmina. Dei due generi, infatti, soltanto il maschio è ritenuto capace di cantare, mentre la femmina è considerata ἄφωνος. È probabilmente per questo motivo che le "cicale canterine", a cui i Greci fanno riferimento, sono sempre di genere maschile. Cf. Ael. NA I, 20 e Hsch. s.v. Κερκώπη, n° 2342, II, p. 465 Latte. Cf. anche il fr. 610 PMG, dal quale si evince che Simonide avrebbe usato metaforicamente l'espressione Ἀκάνθιος τέττιξ per designare persone "non musicali", e cioè ἄφωνοι. Cf. Poltera 2008, p. 579.
- 2 Nessun insetto, secondo il filosofo, respira (οὐδὲν γὰρ ἀναπνεῖ αὐτῶν). Il passo di riferimento è Arist. HA 535b.
- 3 Dopo questo passo, Aristotele fornisce una spiegazione molto minuziosa, secondo cui a vibrare sarebbe, in questi insetti, una membrana posta sotto il diaframma (τὸ ὑπόζωμα), e in un genere particolare di cicala, il suono sarebbe generato dallo sfregare dell'aria contro il suo corpo. Cf. Arist. HA 535b.
- 4 Fra le prime importanti attestazioni della cicala nella letteratura greca, vi è il passo delle *Opere* di Esiodo. Cf. *infra*.
- 5 La cicala entra molto presto nell'immaginario poetico greco. Si vedano, per questo tema, Nünlist 1998, pp. 45-48.
- 6 Nello stesso passo, al v. 596 sgg., Esiodo dà consigli precisi in merito alla mescita ed alla conservazione del vino negli orci.
- 7 Per il significato dell'appellativo μαρῶταται (fr. 347 V., v. 4) riferito alle donne, cf. Gentili-Catenacci 2007, p. 191, secondo cui va scartato il senso di "impuro" o di "pestilenziale", a beneficio del senso di "lascive", come dimostrerebbe il confronto con l'esiodeo μαχλόταται (v. 586).
- 8 Per l'identificazione dell' ἄστρον citato da Alceo con Sirio, cf. Liberman 1999, p. 241. Si potrà notare la

precisi riferimenti, tutt'altro che ornamentali, «non costituiscono tanto la situazione esterna, quanto piuttosto una valutazione interiore, in rapporto a uno stato d'animo che "obbliga" al ricorso al vino. La capacità di mettere in relazione il mondo di fuori con l'esperienza soggettiva rivela nuovamente la modernità "lirica" di Alceo»¹. In Esiodo, le finalità descrittive e pratiche del poema didascalico conferiscono un tono differente alle medesime immagini. Nelle *Opere*, ad esempio, l'elemento del vino richiama l'idea di ombra e di ristoro dalle fatiche agresti (v. 89), mentre in Alceo l'espressione incipitaria (v. 1: Τέγγε πλεύμονας οἴνω) fa piuttosto pensare alla sensazione di inebriamento, più consona al simposio². Sul piano sonoro, l'elemento che accomuna i due passi è rappresentato dalla cicala e dall'eco del suo verso:

(Hes., *Op.* vv. 582-584):

καὶ ἡχέτα τέττιξ
δενδρέω ἐφεζόμενος λιγυρὴν καταχεύει ᾠοδὴν³
πυκνὸν ὑπὸ πτερύγων,

e la sonora cicala
posandosi sull'albero, versa un nitido canto
continuamente, da sotto le ali⁴

(Alc. 347 V., v. 3):

ἄχει δ' ἐκ πετάλων ἄδεα τέττιξ ...

risuona dalle foglie dolcemente la cicala...

Il riferimento al passo esiodico è ostentato da Alceo anche a livello lessicale, sebbene nel poeta lesbio vi siano elementi che rendono "nuovo" il componimento simposiale, dotandolo di nuovo ritmo e di «già classica misura ed essenzialità»⁵. Così Gentili-Catenacci 2007, p. 190 commentano il processo imitativo di Alceo:

Alceo imita fino a ripetere parole e intere espressioni: in entrambi gli stessi particolari realistici, le stesse note determinanti la calura canicolare. Eppure, nonostante questa derivazione di parole e di frasi, il frammento di Alceo ha una sua nota inconfondibile d'originalità; se identiche sono le parole, nuovo è invece il loro tono, perché nuovo è lo stato d'animo del poeta. (...) Più descrittivo è Esiodo; più immediato, più sensuale Alceo.

Per quanto attiene alla caratterizzazione dell'estate attraverso la presenza della cicala, sembra che Alceo sintetizzi in un solo verso la più ampia descrizione esiodica⁶. Il v. 3, infatti, riassume gli elementi legati alla cicala in una sequenza di quattro termini, a cui certamente seguivano altre parole, come dimostra lo schema non concluso dell'asclepiadeo maggiore. Il confronto con Esiodo mette in evidenza un tratto peculiare dello stile alcaico: l'evocazione esplicita della fonte sonora è preceduta, a livello della disposizione verbale, da elementi che rimandano alle sue caratteristiche sonore e visive, ed alle sue qualità estetiche⁷. In altre parole, la citazione della fonte sonora, (τέττιξ),

compresenza di tutti gli elementi evocati anche nel *Carmen Anacreonticum* 34.

1 Degani-Burzacchini 2005², p. 233.

2 Sulle connotazioni di questa espressione in ambiente simposiale, cf. Rösler 1980, p. 257. Per il confronto fra i versi esiodici e i versi alcaici, vd. anche *ibid.* p. 259.

3 West 1980², p. 304, sottolinea la particolarità del riferimento ad una λιγυρὴν ... ᾠοδὴν, che sembra trascurare il dato scientifico noto anche ai Greci, secondo cui il suono della cicala non proviene dalla sua bocca: per tale motivo, il suo suono è impropriamente una ᾠοδὴ.

4 Si confronti la nostra traduzione con quella di Arrighetti 1998, p. 87: «e la cicala canora | stando sull'albero l'acuto suo canto riversa | fitto da sotto le ali», e con quella di Colonna 1983², p. 285: «e la canora cicala posata su un albero sponde la sua acuta canzone, senza sosta, di sotto le ali».

5 Degani-Burzacchini 2005², pp. 234-235.

6 Imerio (*or.* XLVIII, 10 sgg., p. 200 sgg. Colonna = fr. 307c V.) riporta la parafrasi dell'*Inno ad Apollo* di Alceo. In questi perduti versi, il poeta avrebbe accennato al canto che, nella stagione estiva, le cicale (insieme agli usignoli e alle rondini) intonano all'indirizzo del dio. Anche in quest'opera, Alceo potrebbe aver fatto riferimento ai versi di Esiodo, richiamando il motivo della calura estiva e del canto delle cicale.

7 Per questa peculiarità dello stile alcaico, cf. Alc. fr. 130b V., vv. 18-20, e relativo commento a p. 27 sgg.

è preceduta da termini che fanno riferimento dapprima al suo echeggiare (ἄχει), poi alla sua localizzazione visiva (ἐκ πετάλων), e infine alla dolcezza del suo canto (ἄδεα). La struttura compositiva del carme alcaico rispecchia l'esperienza della vita reale, secondo cui al divampare della calura estiva, segue il diffondersi del suono delle cicale. La percezione dell'eco che si spande attorno agli alberi in estate è uno degli elementi più caratterizzanti di questa stagione, soprattutto nelle regioni mediterranee, e senza dubbio il segno più evidente della presenza di questo insetto in una data area. Non è un caso, dunque, che sia in Esiodo sia in Alceo, la sensazione uditiva dell'eco (Hes.: ἡχέτα; Alc.: ἄχει)¹ preceda nella sequenza verbale del testo gli altri registri sensoriali, ed in particolare quello visivo. Infatti, chiunque abbia già vissuto l'esperienza di udire il risuonare di cicale, e di voler localizzare con la vista la fonte di quel suono, avrà quasi certamente riportato un insuccesso, in quanto la cicala non è ben visibile fra le fronde degli alberi o fra i cespugli, ma al contrario si mimetizza facilmente con il colore della corteccia (Hes.: δεινδρέω ἐφεζόμενος), o con quello delle foglie (Alc.: ἐκ πετάλων), sulle quali ella si posa², e dalle quali "osserva gli uomini passare", come asserisce Socrate nel *Fedro* platonico (259a-b)³. L'associazione alberi-cicale è tanto forte che, secondo quanto recita un detto di Stesicoro riportato da Aristotele (*Rh.* II, 1395a = III 1412a)⁴, «non bisogna essere arroganti, in modo da evitare che le cicale cantino da terra (ὅπως μὴ οἱ τέττιγες χαμόθεν ἄδωσιν)», il che significa "se non vogliamo che gli alberi siano abbattuti"⁵. Allo stesso modo, anche Socrate nel *Fedro* sostiene che le cicale cantano "sulle nostre teste" (258e: ὑπὲρ κεφαλῆς ἡμῶν οἱ τέττιγες ἄδοντες) e dalla loro posizione possono anche "osservare dall'alto" chi si trova più in basso (259a: καθορᾶν καὶ ἡμᾶς). Con riferimento all'esperienza reale, Alceo, condensando gli elementi associati alla cicala, evoca il suo echeggiare e subito dopo le foglie, fra le quali questo insetto si confonde. Al dettaglio uditivo il poeta fa seguire quello visivo. Dopo aver evocato caratteristiche acustiche (il risuonare) e visive (l'albero o le foglie) legate alla cicala, sia Esiodo sia Alceo precisano la qualità del suo verso, dal primo associato ad un canto chiaro e penetrante (λιγυρὴν ... ἀοιδήν)⁶, dal secondo definito con il neutro plurale, in funzione avverbiale, "dolcemente" (ἄδεα). Già in Omero è possibile ritrovare alcuni degli elementi comuni a questi due passi, ed in particolare l'associazione fra le cicale e gli alberi, e la descrizione qualitativa del loro canto, ritenuto forte e dolce insieme. Nel canto III dell'*Iliade*, Omero ritrae i vecchi saggi troiani seduti, presso le Porte Scee, a formare il consiglio del re Priamo. Questi, dice il poeta, non potevano più combattere per la loro vecchiaia, ma la loro forza era nell'eloquenza (vv. 150-153):

γῆραϊ δὴ πολέμοιοι πεπαυμένοι, ἀλλ' ἀγορηταὶ
ἔσθλοί, τεττίγεσσιν ἐοικότες, οἳ τε καθ' ὕλην
δεινδρέω ἐφεζόμενοι ὅπα λειριόεσσαν ἰεῖσι·

- 1 Altri esempi dell'associazione eco-cicala in Ar. *Pax*, v. 1159 (in cui la stessa cicala è indicata dall'aggettivo sostantivato ἡχέτης), Theoc. XVI, vv. 94-96, Aristaenet. *Ep.* I, 45.
- 2 Connessioni simili, fra le foglie e una fonte sonora che su di esse si posa, hanno come protagonisti altri volatili: gli uccellini di un nido (Hom. *Il.* II, vv. 311-312), l'usignolo (Hom. *Od.* XIX, v. 520), il cuculo (Hes. *Op.*, v. 486), la rondine (Ar. *Ra.*, v. 682).
- 3 L'atteggiamento di "ricerca con lo sguardo" di una fonte sonora proveniente da alberi e, dall'altra parte, la visione aerea di cicale e uccelli, sono descritti visivamente nella famosa coppa ionica del "Cacciatore di nidi" del Louvre (n.i. F68, del 550 a.C. ca.). Cf. Bianchi Bandinelli-Paribeni 1976, n° 166.
- 4 Lo stesso detto è ricordato da Demetrio (*Eloc.* 99-100) e attribuito a Dionisio I di Siracusa, come esempio di messaggio allegorico. Cf. Marini 2007, pp. 212-213.
- 5 Si veda l'analisi di questo aforisma in De Martino-Vox 1996, I, pp. 284-286, con altri riferimenti all'associazione cicale-alberi. Cf. anche Dufour 1960, tom. II, p. 109, e Dorati 1996, p. 287 n° 93. Sullo stretto rapporto fra le cicale e gli alberi, cf. anche Ar. *Av.*, v. 39, e Theoc. VII, vv. 138-139. Per l'importanza della cicala in Teocrito, cf. Gow 1952², vol. II, p. 31.
- 6 Altri traducono l'aggettivo λιγυρός con il senso di "acuto" (Arrighetti, vd. *supra*, p. 185 n° 4), altri con il senso di "sonoro" (cf. Ercolani 2010, pp. 105, 355). Nel periodo arcaico e classico, la radice -ἀειδ/ἀοιδ è attestata in connessione con la cicala soltanto nel verso esiodeo analizzato (*Op.*, v. 583), in Sapph. fr. 101A V. (vd. *infra*), e in Ar. *Nu.*, v. 1360.

per la vecchiaia avevano smesso di combattere, ma (erano)
oratori validi, simili a cicale, che nella selva
stando su un albero, emettono una voce di giglio¹;

In questo paragone è da sottolineare non soltanto l'umanizzazione della voce delle cicale tramite l'impiego del termine ὄψ², ma anche la sua definizione estetica attraverso l'aggettivo λειριόεις, che può esprimere la delicatezza³, o la "luminosità-chiarezza" del canto dei piccoli insetti (cf. λιγυρός in Esiodo). Quale che sia l'esatta connotazione dell'aggettivo λειριόεις, il suo accostamento con la ὄψ fa emergere il valore della raffinata sinestesia⁴. Il sintagma ὄψ λειριόεσσα, infatti, associa un termine della sfera sonora ad uno appartenente al registro tattile o visivo. Questo accostamento sinestetico, in ogni caso, esprime efficacemente l'idea che i Greci hanno della cicala. La sua grazia e la sua leggerezza la oppongono, da più punti di vista, all'asino e al suo raglio sgraziato, come dimostrano Esopo (195 Hausr. = 337 Halm), Platone (*Phdr.* 259b-d), e la raffinata immagine con cui Callimaco esprime la sua nuova poetica nel prologo degli *Aitia* (fr. 1 Pf., vv. 29-36):

ἐνὶ τοῖς γὰρ αἰέδομεν οἱ λιγὺν ἦχον
τέττιγος, θόρυβον δ' οὐκ ἐφίλησαν ὄνων.
θηρὶ μὲν οὐατόεντι πανείκελον ὀγκήσαιτο
ἄλλος, ἐγὼ δ' εἶην οὐλ[α]χὺς, ὁ περόεις,
ἂ πάντ'ως, ἵνα γῆρας ἵνα δρόσον ἦν μὲν αἰίδω
πρώκιον, ἐκ δίης ἥeros εἶδαρ' ἔδων,
αὖθι τ,ὃ δ' ἐκ,δύοιμι, τό μοι βάρος ὅσον ἔπεστι
τριγ,λῶ,χι,ν ὀλ,οῶ, νῆσος ἐπ' Ἐγκελά,δω.

infatti noi cantiamo fra coloro che l'eco penetrante
della cicala amano, e non lo strepito di asini.
In modo del tutto simile alla bestia orecchiuta, ragli
pure un altro. Ma possa io essere lieve, l'alato⁵,
oh sì!, in tutto, affinché vecchiaia e rugiada io canti
nutrendomi di rugiadoso cibo giunto dall'aria divina,
e subito mi spogli di ciò che tanto mi è grave
come l'isola a tre punte sul perduto Encelado⁶.

Nei versi del colto poeta ellenistico è riassunta l'essenza della cicala. Secondo l'immaginario greco, essa è infatti simbolo di raffinatezza e di leggerezza e il suo canto elegante si oppone proverbialmente al raglio dell'asino. A questi elementi Callimaco aggiunge un'allusione all'immortalità delle cicale, a cui farebbe pensare il loro processo di rinnovamento durante la "muta". Questo motivo non sembra essere molto diffuso nell'immaginario della Grecia arcaica⁷. Di converso, in Platone, l'elemento della trasformazione degli uomini in cicale è molto importante, così come quello della immortalità loro e di tutto quello che dopo la morte esse riferiscono alle Muse, a

- 1 È interessante sottolineare l'evoluzione sonora di questi anziani, che nei versi successivi (v. 154 sgg.), all'arrivo della bella Elena, abbassano il tono della voce, esprimendosi non più con "voce di giglio", ma scambiandosi "alate parole" (ἔπεα περόεντα, v. 155). Cf. commento a questi versi di Mirto 2012, p. 801.
- 2 Termine che designa prevalentemente la voce umana o divina. Vd., fra i molti esempi, Hom. *Il.* I, v. 604 (voce delle Muse); II, v. 182 (voce di Atena); XVI, v. 76 (voce di Agamennone). Il linguaggio umanizzante, usato per le cicale in Omero, potrebbe interessare anche il verbo ἦμι. Cf., ad esempio, Simon. fr. 583 PMG: πορφυρέου ἀπὸ στόματος | ἰείσα φωνὰν παρθένης.
- 3 Così, ad esempio, secondo Willcock 1978, p. 218.
- 4 È difficile accertare il valore retorico del sintagma ὄψ λειριόεσσα all'epoca di Omero. È possibile che l'espressione "voce di giglio" si fosse formalizzata nel linguaggio formulare. Tuttavia, il ravvicinato accostamento dei due termini all'interno della sequenza verbale, può aver rivitalizzato la formula, esaltandone il valore sinestetico.
- 5 Il termine τέττιξ, in greco maschile, legittima il confronto metaforico con Callimaco anche sul piano del genere. Per altre attestazioni del τέττιξ in chiave metaforica, vd. Archil. fr. 167 Tard., e Stesich. TA11 PMGF (Arist. *Rh.* II, 1395a).
- 6 Per la complessa sintassi dei vv. 33-35, che ha dato luogo a diversi tentativi di interpretazione, cf. Massimilla 1996, pp. 224-228. Più in particolare, per i problemi testuali, cf. l'apparato critico in Harder 2012, vol. I, pp. 119-120. Cf. anche la traduzione di D'Alessio 2001³, pp. 375-377.
- 7 Per la muta delle cicale, cf. Arist. *HA* VIII, 601a. Il desiderio di immortalità giustifica il desiderio del poeta di voler diventare un "altro essere". Nella letteratura arcaico-classica questa idea si esplica, in particolare, in parallelismi con alcune razze di uccelli, e con le api (cf. il paragone fra Frinico e l'ape in Ar. *Av.*, vv. 748 sgg.). Cf. commento ad Alcman. fr. 26 PMGF, vv. 1-2, p. 45 sgg.

cui sono legate da un rapporto sacrale, fin da quando il canto ha cominciato ad affascinare l'Uomo (*Phdr.* 259a-d).

Il fr. 347 V. di Alceo è al centro di un problema filologico molto dibattuto. Ad esso alcuni editori associano il fr. 101A V. (attribuito a Saffo nell'edizione Voigt)¹ in virtù della vicinanza formale e contenutistica fra i due frammenti. Integrando Sapph. fr. 101A V. ad Alc. fr. 347 V., inoltre, sarebbe possibile colmare la lacuna al v. 3 di quest'ultimo. In effetti, l'aderenza tematica dei due passi al modello esiodeo, ad una prima analisi, potrebbe confermare la loro appartenenza ad un'ode comune². Poiché anche nel fr. 101A V. vi è una rilevante presenza di termini sonoro-musicali, è utile affrontare il problema filologico in questa sede. Il frammento è citato da Demetrio Falereo in *Eloc.* 142:

πτερύγων δ' ὕπα
κακχέει λιγύραν αἰοίδαν,
ὅπποτα φλόγιον † καθέ-
ταν † ἐπιπτάμενον † καταυδείη †

Come nei citati passi di Esiodo e di Alceo, così anche in questi versi, l'autore descrive una scena tipicamente estiva. Inoltre, il soggetto dell'espressione "versa da sotto le ali un canto penetrante" è – come ricorda Demetrio nell'introdurre i versi – la cicala, che, come negli altri due *loci*, è il personaggio centrale, nonché la fonte sonora predominante della scena. Il frammento ricordato da Demetrio, *locus desperatus* per quanto riguarda i vv. 3-4, contiene i tipici riferimenti all'ambientazione estiva: il termine φλόγιος richiama il registro visivo, o quello tattile, con l'idea del calore estivo, ardente come una fiamma (φλόξ); † καθέταν † (< καθίημι?) potrebbe fare allusione ad un movimento, dall'alto verso il basso, della cicala o del suo canto; † καταυδείη †, lezione trādita del cod. P, potrebbe essere una forma verbale legata a καταυδάω, "parlare, dire", oppure, secondo l'emendamento καταυλεῖ· ἦ] di Finckhius, un riferimento metaforico alla voce della cicala, paragonata all' αὐλός. Dal punto di vista esegetico, il problema principale di questo frammento, legato soprattutto all'ultimo termine *intra cruces*, è capire quale sia il suo senso metaforico, che avrebbe indotto Demetrio a citarlo come esempio di χάρις ottenuta ἐκ μεταφοῶς: il canto delle cicale è paragonato al parlare umano (in tal caso, il senso metaforico risiederebbe in κακχέει λιγύραν αἰοίδαν e in † καταυδείη †), o al suono dell' αὐλός (nel caso si accettasse † καταυλεῖ †)³?

A prescindere dai suoi problemi filologici, è chiara la vicinanza tematica di questo frammento a quella di Alc. fr. 347 V. Proprio in virtù di questa congruenza tematica, e alla luce del confronto con i versi di Esiodo, è stato proposto di inserire il fr. 101A V. fra i vv. 3 e 4 del fr. 347 V. (cf. *infra*). Questa proposta, risalente a Bergk⁴, seguito da Lobel, sembra tuttavia essere un accostamento arbitrario e a posteriori. Un vero e proprio rapporto di parentela fra i due frammenti, infatti, non è accertato. È utile ricordare che Demetrio, trattando di eleganza nello stile (χάριτες), considera Saffo un vero e proprio modello (*Eloc.* 140), e cita versi tratti dalle sue odi come esempî per tre *figurae*: l'anadiplosi (140), l'anafora (141) e la metafora (142). In quest'ultimo passo si registra la citazione del frammento 101A V⁵. Gli studiosi che tendenzialmente attribuiscono questo frammento ad Alceo, adducono alla loro tesi l'argomento secondo cui Demetrio nomina esplicitamente Saffo soltanto per introdurre l'esempio di anadiplosi (140), e non anche per quelli dell'anafora e della metafora. Da

1 Fra i primi ad attribuire questo frammento a Saffo fu Wilamowitz, in *Hermes* XXXIX, 1904, p. 127.

2 Cf. Page 1955, p. 303.

3 Grube 1961, p. 95 n° 142 sostiene che «however, the metaphor is obviously καταυλεῖν, to play the flute». Un'ipotesi di questo genere, seppur affascinante, non tiene conto delle gravi difficoltà testuali. Sembra azzardato, a nostro avviso, spiegare il senso metaforico del frammento partendo da un termine emendato. Sarebbe invece più saggio riconoscere, nella porzione sicura del testo, il senso metaforico nel verbo καταχέω ("versare" un canto), con cui, per altro, il poeta farebbe riferimento all'espressione esiodea di *Op.*, v. 583 (vd. *supra*).

4 Bergk Th., *De aliquot fragmentis Sapphonis et Alcaeae*, in *RhM*, n° 3, 1835, pp. 219-221.

5 Per un commento a Demetr. *Eloc.* 140-142, cf. Marini 2007, pp. 231-232.

questa mancanza di precisazione, tali studiosi deducono che Saffo non sia l'autrice di quegli altri due esempî, che invece andrebbero attribuiti ad Alceo, ed inseriti fra il v. 3 ed il v. 4 del fr. 347 V. Da un'analisi del contesto, tuttavia, Demetrio non sembra mancare di precisione. Il fatto che egli non ripeta per la seconda e la terza citazione il nome di Saffo, non legittima a dubitare che i versi siano stati composti dalla stessa poetessa. Infatti, nel passo del retore, fra i paragrafi 140-142, si riscontra una certa omogeneità delle citazioni. Al paragrafo successivo (143), Demetrio, chiudendo la "sezione saffica" e apponendo una significativa cesura dal punto di vista del genere letterario, cambia la fonte delle sue citazioni, traendo esempî dal repertorio ditirambico. All'inizio della "sezione saffica", Demetrio introduce il tema generale dell'eleganza ottenuta per mezzo di σχήματα, e considera la poetessa modello di stile (140):

Αἱ δὲ ἀπὸ τῶν σχημάτων χάριτες δηλαί εἰσιν καὶ πλείσται παρὰ Σαπφοῖ,

Dopo questa introduzione, di carattere generale, egli cita un esempio di anadiplosi, uno di anafora, e uno di metafora. Il retore non è tenuto a ripetere – cosa che lo esporrebbe al rischio di ridondanza –, l'attribuzione alla poetessa nell'introdurre gli esempî di anafora e di metafora. Implicitamente, tutte e tre le citazioni sono da ricondurre a Saffo, i cui versi sono in generale fra i più citati nel *De elocutione*¹.

Certo, il fatto che il frammento sia citato proprio da Demetrio, che in genere deriva i suoi esempi quasi sempre da Saffo, potrebbe dare ragione al Wilamowitz. Ma è pure difficile negare l'attribuzione ad Alceo, se si considera che esso appare ricalcato sullo stesso luogo esiodico (*Op.* 583 sg.) e che, specialmente per il senso, ben si adatta al nostro frammento.

Così riassumono Gentili-Catenacci 2007, p. 191, i quali tuttavia pubblicano il testo del fr. 347 V. di Alceo secondo l'edizione Voigt, cioè senza l'integrazione proposta da Bergk. A sostegno dell'indipendenza dei due frammenti, e della conseguente attribuzione del fr. 101A a Saffo, sovviene anche la difficoltà non indifferente nell'inserire i versi citati da Demetrio nella lacuna fra i vv. 3 e 4 del frammento alcaico. Infatti, come ricorda Liberman 1992, pp. 45-48, l'inserzione del fr. 101A V. nel frammento alcaico è difficile da accettare non soltanto per motivi stilistici², ma anche perché essa impone l'ineludibile ricorso a integrazioni che permettano di adattare i versi dell'uno (fr. 101A) al metro dell'altro (fr. 347). A tal proposito, si veda il testo proposto da Page 1955, p. 303³:

Τέγγε πλεύμονας οἶνω, τὸ γὰρ ἄστρον περιτέλλεται,
 ἃ δ' ὥρα χαλέπα, πάντα δὲ δίψαισ' ὑπὰ καύματος,
 ἄχει δ' ἐκ πετάλων ἄδεα τέττιζ, περύγων δ' ὕπα
 κακχέει λιγύραν <πύκνον> αἰίδα, <θέρος> ὄπποτα
 φλόγιον † καθέταν † ἐπιπτάμενον † καταυδείη †
 < >
 ἄνθει δὲ σκόλυμος· κτλ.

Senza dubbio, il "puzzle filologico" così ottenuto risulterebbe più aderente al modello esiodico. L'operazione, però, non manca di artificiosità, e il testo desta dubbi soprattutto perché è il frutto dell'associazione arbitraria fra due frammenti, confrontati a posteriori con un modello più antico, quello esiodico, il quale, invece, potrebbe avere influenzato indipendentemente due diversi poeti. Più che una ricostruzione, il testo proposto da Page appare dunque un'arguta e moderna πλοκή⁴. Per queste ragioni, non sembra convincere l'ipotesi di una imitazione quasi pedissequa del passo delle *Opere* da parte di un solo poeta in un unico frammento. Una soluzione più ragionevole, invece,

1 Cf. Liberman 1992, p. 45-46.

2 Cf. soprattutto Liberman 1992, p. 46 n°6.

3 Ricostruzione supportata anche da West 1980², p. 304.

4 Questa è anche l'opinione, fra altri, di Liberman 1999, pp. 150, 241, e di Degani-Burzacchini 2005², p. 235.

consisterebbe nel leggere l'influenza del modello esiodeo sui due frammenti, indipendenti l'uno dall'altro, nonostante Page 1955, p. 303 trovi «altamente improbabile che entrambi Saffo e Alceo imitassero così strettamente lo stesso luogo di Esiodo». Il v. 3 del fr. 347, inoltre, può essere integrato indipendentemente dal frammento saffico, e grazie al confronto con il modello esiodeo. Tale verso manca di una sequenza $\cup \cup - \cup X^1$. Ciò che manca alla descrizione sonora alcaica, rispetto al modello esiodeo, potrebbero essere i due concetti di ripetitività del canto (Hes.: πυκνόν), e del suo "spandersi" (Hes.: καταχέυεται)², tipico di ogni canto che "riempia" un luogo della sua presenza³. Il verbo καταχέω (eol.: κακχέω), ad esempio, più volte attestato nei frammenti di Saffo e di Alceo⁴, potrebbe essere stato impiegato nella forma di participio presente maschile, riferito al termine τέττιξ. Per quanto riguarda invece la continuità del canto delle cicale, che si estende per lunghi periodi di tempo, si potrebbe immaginare il ricorso ad un avverbio eolico quale, ad esempio ἄϊ, che in Sapph. fr. 44A V., v. 5, esprime il desiderio (di Artemide?) di voler essere "sempre" vergine:

ἄϊ πάρθενος ἔσσομαι

Stando a queste ipotesi, in accordo con lo schema metrico degli asclepiadei maggiori, si potrebbe proporre la seguente integrazione (al v. 3) di Alc. fr. 347:

Τέγγε πλεύμονας οἶνω, τὸ γὰρ ἄστρον περιτέλλεται,
 ἃ δ' ὥρα χαλέπα, πάντα δὲ δίψαισ' ὑπὰ καύματος,
 ἄχει δ' ἐκ πετάλων ἄδεια τέττιξ < ἄϊ κακχεών. >
 ἄνθει δὲ σκόλυμος, κτλ.⁵

È possibile stabilire un confronto fra Sapph. fr. 101A V. ed il passo esiodeo, che metta in rilievo le scelte compositive della poetessa di Lesbo, indipendenti da quelle del frammento di Alceo. Nella sua ode, in particolare, anche Saffo presta grande attenzione alla sfera uditiva della cicala, con un elaborato uso di termini sonoro-musicali che si rifà esplicitamente al modello esiodeo, del quale richiama anche il calore, quasi certamente, della stagione estiva:

(Hes., *Op.* vv. 582-584):

καὶ ἤχεται τέττιξ
 δεινδρέω ἐφεζόμενος λιγυρὴν καταχέυει ἁοιδὴν
 πυκνὸν ὑπὸ πτερύγων,

e la sonora cicala
 posandosi sull'albero, versa un nitido canto
 continuamente, da sotto le ali,

(Sapph. fr. 101A V.):

πτερύγων δ' ὕπα
 κακχέει λιγύραν ἁοιδαν,
 ὅπποτα φλόγιον ἑκαθέ-
 ταν† ἐπιπτάμενον † καταυδείη †⁶

da sotto le ali
 versa un nitido canto,
 quando un ardente ...
 ... volando ...

Sebbene gli ultimi due versi del frammento saffico siano da considerare *locus desperatus*, è tuttavia

1 Cf. anche Gentili-Catenacci 2007, p. 191.

2 Cf. Ercolani *ibid.*, p. 355 per lo studio dell'avverbio πυκνόν, riferimento alla continuità ed alla ripetitività del canto, più che alla sua "compattezza", e per l'interpretazione di καταχέυει come elisione di καταχέυεται (ind. pres.) piuttosto che di καταχέυετο (cong. aor. a voc. breve).

3 Il verbo del canto, ἄδω, definisce il frinire delle cicale, ad esempio, in Aristofane (*Av.*, v. 39), in Platone (*Phdr.* 258e, 259c), nella *Retorica* (1395a) e in *HA VIII*, 601a di Aristotele, e in Teocrito (*I*, v. 148).

4 Cf. κακχέεται: Sapph. fr. 31 V., v. 13; κακχέει: *id.* fr. 101A V., v. 2; κῳκακχεῖ: Alc. fr. 36 V., v. 14; κάκχεε: Alc. fr. 50 V., v. 1.

5 Altre integrazioni possibili in Degani-Burzacchini 2005², p. 235.

6 Liberman 1992, p. 46 propone il testo con le seguenti correzioni: πτερύγων δ' ὕπα | κακχέει λιγύραν ἁοιδαν, | ὅπποτα φλόγιον κάος | γὰν ὀμπεπτάμενον καταύει.

possibile apprezzare il cambio di prospettiva della poetessa rispetto al modello esiodeo, e la sua distanza dal frammento alcaico 347 V. Per quanto la citazione di Demetrio ci consente di constatare, in Saffo il riferimento al suono della cicale è preceduto dalla visualizzazione del punto fisico da cui esso si propaga (περύγων δ' ὑπα). In questo caso, sul piano grammaticale, la preposizione ὑπό (eol. ὑπά) reggente il genitivo indica il luogo da cui nasce il suono. Non bisogna di certo confondere il punto di vista scientifico di Aristotele (secondo cui le cicale producono suono con il vibrare del loro diaframma) con il punto di vista dei poeti, secondo cui il suono nasce da sotto le ali dell'animale, non in senso anatomico, ma in senso simbolico, cioè dalla loro parte più intima, quella che negli umani corrisponde, con significato più largo e più profondo, alla φρήν. Una immagine simile a quella del canto delle cicale, che nasce "da sotto le ali", si ritrova nell'*Inno omerico* XXI, ad Apollo, v. 1¹:

Φοῖβε, σὲ μὲν καὶ κύκνος ὑπὸ πτερύγων λίγ' αἶδει

Febo, te anche il cigno canta in maniera penetrante da sotto le ali

Anche in questo caso si ha la definizione dell'origine "interna" del canto di un animale sacro quale il cigno, insieme alla definizione qualitativa del suo canto (λίγα) e all'umanizzazione del suo verso (αἶδειν). A queste qualità, il poeta dell'inno aggiunge quelle, in parte simili, in parte differenti, dell'aedo (*ibid.*, vv. 3-4):

σὲ δ' αἰδοῖς ἔχων φόρμιγγα λίγειαν
ἡδυεπὴς πρῶτόν τε καὶ ὕστατον αἶέν αἶδει.

te l'aedo dalla dolce parola tenendo la penetrante φόρμιγξ
per primo e per ultimo sempre canta².

Il sintagma κύκνος ὑπὸ πτερύγων compare anche in Terpadro (fr. 1 Gostoli), e probabilmente costituisce, secondo Gostoli 1992, pp. 143-144, «una espressione formulare-proverbiale che, per la sua struttura ritmica, corrispondente alla misura di un *hemiepes*, poteva entrare facilmente nei più diversi contesti metrici». Riguardo all'interpretazione sul piano semantico, tuttavia, ci discostiamo dalla stessa studiosa, che intende ὑπό + genitivo nel senso tecnico-sonoro "con l'accompagnamento delle ali":

È evidente che il battito delle ali era sentito come elemento ritmico-strumentale di accompagnamento al canto³.

Come risulta evidente dal confronto con le cicale, il cantare ὑπὸ πτερύγων ha un significato *visivo*, e non *uditivo*. I versi dell'*Inno omerico* XXI confortano questa interpretazione. Al v. 1, infatti, il poeta presenta, in ordine di successione verbale: il destinatario del canto (Φοῖβε, σέ); l'esecutore del canto, ovvero il cigno (κύκνος); il luogo da cui proviene il suono, ovvero da sotto le ali (ὑπὸ πτερύγων); la qualità della sua voce (tramite l'avverbio λίγα); l'umanizzazione del suo canto, (attraverso il verbo αἶδειν). Similmente, ai vv. 4-5, il poeta rievoca il destinatario (σέ), poi menziona l'aedo, l'immagine dello strumento (ἔχων φόρμιγγα), la qualità del suono del suo accompagnamento e quella della sua voce (λίγειαν | ἡδυεπής) e, alla fine, il verbo αἶδειν. La corrispondenza dei membri è patente: all'espressione ὑπὸ πτερύγων per il cigno corrisponde

1 Cassola 1975, p. 379 dubita che questi versi appartenessero ad un esordio, preferendo intendere l'intero componimento come un congedo.

2 Per un approfondimento a *h.Hom.* XXI, cf. pp. 171-172.

3 Gostoli 1992, p. 144.

l'espressione ἔχων φόρμιγγα per l'aedo. L'associazione "ἔχω + strumento musicale" fa soprattutto riferimento al suo trovarsi fra le mani dell'esecutore. L'azione del "tenere una φόρμιγξ", infatti, per quanto sia completata da un epiteto sonoro (cf. λίγειαν), intende richiamare principalmente l'immagine del poeta che tiene fra le sue mani il suo strumento. Questo parallelo, che pure Gostoli sottolinea (p. 144), riguarda non il tipo sonoro di accompagnamento¹, bensì la visualizzazione dell'origine del suono, caratteristica presente anche nei passi di Esiodo e di Saffo.

Dopo aver menzionato l'origine fisica del canto, "da sotto le ali", Saffo passa alla descrizione sonora della cicala, che metaforicamente "versa (κακχέει) nell'aria" un canto definito, come in Esiodo, secondo le nozioni di chiarezza e di limpidezza (λιγύραν αοίδαυ), caratteristiche tipiche del penetrante frinire del nobile insetto. Nell'ode saffica, inoltre, la menzione del τέττιξ potrebbe aver preceduto il riferimento *visivo* alle sue ali e la descrizione *sonora* del canto che questo insetto "versa", metaforicamente, nell'aria estiva. Si veda lo schema riassuntivo dei tre passi trattati.

Autore e opera	Esiodo, <i>Opere e i Giorni</i> , vv. 582-584	Alceo, fr. 347 V., v. 3	Saffo, fr. 101A V., vv. 1-2 (?)
Percezione dell'eco	v. 582: ἡχέτα	v. 3: ἄχει	-
Individuazione visiva della fonte sonora	v. 583: δεινδρέω ἐφεζόμενος v. 584: ὑπὸ πτερύγων	v. 3: ἐκ πετάλων	v. 1 (?): πτερύγων δ' ὕπα
Menzione del τέττιξ	v. 582: ἡχέτα τέττιξ	v. 3: ἄδεα τέττιξ	-
Descrizione dello spandersi del suono	v. 583: καταχεύεται	-	v. 2 (?): κακχέει
Definizione della qualità del verso	v. 583: λιγυρήν ... αοιδὴν v. 584: πυκνὸν	v.3: ἄδεα	v. 2 (?): λιγύραν αοίδαυ

Anche nello *Scudo* pseudo-esiodico², infine, è possibile leggere una pregevole rielaborazione degli elementi fin qui studiati in Esiodo, in Alceo e in Saffo, che nei loro versi richiamano l'insieme di sensazioni tipiche dell'estate, e in particolare, la calura e il suono delle cicale. Ai vv. 393-397 dello *Scudo di Eracle*, infatti, l'anonimo autore sembra imitare Esiodo "variando sul tema" della stagione estiva:

Ἦμος δὲ χλοερῷ κυανόπτερος ἡχέτα τέττιξ
 ὄζω ἐφεζόμενος θέρος ἀνθρώποισιν αἰεῖδεν
 ἄρχεται, ᾧ τε πόσις καὶ βρώσις θῆλυς ἔερση,
 καὶ τε πανημέριός τε καὶ ἡῶος χέει αὐδὴν
 ἴδεν ἐν αἰνοτάτῳ, ὅτε τε χροά Σείριος ἄζει,

quando la sonora cicala dalle ali azzurre, posandosi
 su un verde ramo, a cantare l'estate per gli uomini
 comincia – lei a cui è bevanda e cibo la femminea rugiada,
 e tutto il giorno e dall'aurora versa la voce
 nella più terribile calura, quando Sirio brucia la pelle,

Il testo delle *Opere* è ben leggibile in filigrana, fra gli orpelli e le ornamentazioni che caratterizzano la compiaciuta emulazione del modello esiodico in quest'opera, il cui stile abbonda di dettagli

1 L'uso di ὑπό + genitivo è sempre legato ad un senso, per così dire, antropico dell'accompagnamento strumentale, e mai ad una situazione estranea alla diretta presenza umana, come quella di un animale che canta. Gostoli porta, a sostegno della sua esegesi, Ar. Av., vv. 769-774: Τοιάδε κύκνοι | τιο τιο τιο τιο | συμμιγῇ βοὴν ὁμοῦ πε-|ροῖσι κρέκοντες ἴαχον Ἀπόλλω | τιο τιο τιο τίγξ, | ὄχθω ἐφεζόμενοι παρ' Ἑβρον ποταμόν· in cui i cigni emettono una βοή confusa, insieme al battere d'ali, e in questo modo fanno risuonare il nome di Apollo, dopo essersi posati sulle rive del fiume Ebro. Neanche in questo caso il battere delle ali è da intendersi come "accompagnamento ad un canto", in vece di strumento musicale; esso rappresenta, al contrario, uno dei rumori che contribuiscono alla sensazione di rimbombo, con il quale i cigni celebrano Apollo. Non a caso, in questi versi, non compaiono i termini del canto composto e ben articolato che è possibile riscontrare in Esiodo, in Saffo e in *h.Hom.* XXI.

2 Sulla paternità di quest'opera, quasi certamente non attribuibile ad Esiodo, cf. Arrighetti 1998, pp. 479-481.

descrittivi, di immagini e di similitudini¹.

Anacr. fr. 373 PMG = 93 Gentili, vv. 2-3

οἴνου δ' ἐξέπιον κάδον· νῦν δ' ἀβρῶς ἐρόεσσαν
ψάλλω πηκτίδα τῇ φίλῃ κωμάζων † παιδὶ ἀβρῇ †.

ma bevvi fino in fondo un orcio di vino; e ora mollemente l'amabile
cetra fo vibrare cantando per la cara ...

Fonte: Heph. *Ench.* X, 4, p. 33 seqq. Consbr.

Metro: tetrametri gliconici catalettici, cosiddetti "priapei" (gliconeo + ferecrateo)².

Dopo aver mangiato un piccolo pezzo di focaccia e aver bevuto fino all'ultimo sorso un orcio di vino (vv. 1-2), Anacreonte manifesta l'intenzione di suonare la πηκτίς e di cantare, probabilmente in onore di una fanciulla. La πηκτίς era un tipo di arpa di origine lidia, a corde doppie o simpatiche (come la settecentesca viola d'amore, alcuni modelli di mandolino o il *sitar* indiano), ma consonanti tra loro in ottava³. Il suo suono doveva essere particolarmente dolce, al tal punto che Saffo elogia una fanciulla sostenendo, per iperbole, che ella «è molto più melodiosa della πηκτίς, e più aurea dell'oro» (fr. 156 V.):

πόλυ πᾶκτιδος ἄδυμελεστέρα
χρῦσω χρυσοτέρα⁴

L'epiteto ἐρόεις, che Anacreonte attribuisce alla πηκτίς, richiama il concetto di passione amorosa che il poeta lega al suo strumento, sia in riferimento al contesto esecutivo del simposio, sia in riferimento al concetto stesso di musica. L'amabilità della πηκτίς, infatti, richiama non soltanto il piacere che essa dà all'uditorio, ma anche il piacere erotico della situazione che lo stesso strumento contribuisce a creare. In altre parole, con l'espressione ἐρόεσσα πηκτίς Anacreonte fa riferimento non soltanto al piacere fisico dell'esecuzione e dell'ascolto da parte di poeta e simposiasti, ma anche all'ambientazione sonora che fa da sottofondo alla compagnia delle αὐλητρίδες. Inoltre, strumenti musicali come la πηκτίς e la λύρα, rappresentano per i Greci un'idea di piacere più concettuale, legata al mondo apollineo, e affine ad elementi simbolici come la luce, la salute, la bellezza, la ricchezza, la fama. L'associazione semantica adottata da Anacreonte, ἐρόεσσα πηκτίς, può essere confrontata con alcuni importanti passi della letteratura arcaica. Per dare un esempio, si ricordino i versi iniziali della *Radina* stesicorea, opera in cui l'elemento erotico è fondamentale per lo sviluppo della storia fra l'omonima protagonista ed il cugino Leontico, in cui il poeta richiama la connotazione amorosa del canto e della λύρα (Stesich. fr. 278 PMGF):

ἄγε Μοῦσα λίγει' ἄρξον † αἰδᾶς ἐρατῶν ὕμνων †
Σαμίων περὶ παίδων ἐρατᾶ φθεγγομένα λύρα.

1 Cf. Arrighetti *ibid.*, p. 481.

2 Cf. Gentili-Lomiento 2003, p. 165.

3 Vd. Del Grande 1957, p. 209, West 1992^a, p. 71.

4 Cf. p. 5.

Orsù, penetrante Musa, da' inizio al canto di amorosi inni
risuonando con l'amorosa λύρα intorno a fanciulli samī¹.

Anche nell'*Inno omerico a Hermes*, il poeta saluta enfaticamente la χέλυσ, esaltando la sua *amabile* forma (v. 31):

Χαίρε φυὴν ἐρόεσσα

Questo inno omerico, inoltre, è uno dei più antichi testi a rilevare esplicitamente la connessione socio-culturale fra il senso di delicatezza e il mondo dei cordofoni². Nell'insegnare l'arte della κίθαρις ad Apollo, infatti, Hermes ricorda la dolcezza e la delicatezza che bisogna usare nel far vibrare "con mano morbida" le sue corde. Usando la forza, invece, il risultato sarà un suono fuori tono, di corda "a vuoto" (*h.Merc.*, vv. 482-488):

ὅς τις ἂν αὐτὴν
τέχνη καὶ σοφίῃ δεδαημένος ἐξερεείνη,
φθεγγομένη παντοῖα νόῳ χαρίεντα διδάσκει,
ῥεῖα συνηθείησιν ἄθυρομένη μαλακῇσιν,
ἐργασίην φεύγουσα δυήπαθον· ὅς δέ κεν αὐτὴν
νῆϊς ἐὼν τὸ πρῶτον ἐπιζαφελῶς ἐρεείνη,
μὰ ψι αὐτῶς κεν ἔπειτα μετήορά τε θρυλλίζοι.

se qualcuno
dopo aver imparato, con arte e dottrina la accorda,
risuonando ella insegna alla mente tutte le cose graziose,
purché suonata con piacere³, senza affanno, con morbida familiarità,
giacché ella rifugge dallo sforzo logorante. Ma qualora invece qualcuno
essendo inesperto, all'inizio, ricerchi (i toni) con violenza,
allora, fuori tono, ella stonerebbe in vano.

La cura e la delicatezza con cui Hermes consiglia di usare il cordofono, rispecchiano da una parte il suo suono, che non è mai violento, seppur penetrante (cf., e.g., λίγεια φόρμιγξ in *h.Hom.* XXI, v. 3), e dall'altra l'eleganza della sua forma e la leggerezza dei movimenti di chi la suona. Queste caratteristiche, unite ai rimandi ad Apollo e alla società aristocratica, fanno dei cordofoni gli strumenti simbolo del prestigio culturale ellenico. Nei versi di Anacreonte, la familiarità e la competenza nel suonare la πηκτίς sono espresse dal verbo ψάλλω. Suonare le corde pizzicandole con le dita è, presso i Greci, una pratica ben distinta dal suonarle con l'ausilio di un plettro (κρούειν τῷ πλήκτρῳ)⁴. Il risultato sonoro doveva essere paragonabile a quello di una chitarra le cui corde sono pizzicate dalle sole dita. Ateneo (IV, 183d) ricorda che soltanto i migliori musicisti sono capaci di suonare cordofoni senza ricorrere al plettro: μουσικῶτατος ὢν κατὰ χεῖρα δίχα πλήκτρου ἔψαλλε. L'associazione fra il concetto di eleganza e strumenti come la λύρα, è dovuta, oltre che alla loro forma ed al loro suono, anche al movimento della mano (dita e polso) dell'esecutore sulle loro corde. Tuttavia, la nozione di ἀβροσύνη, di etimologia molto incerta, è attestata soprattutto in riferimento alla *visualizzazione* dell'eleganza, sia nei movimenti che nelle forme⁵. Per tali ragioni, con l'avverbio ἀβρῶς, Anacreonte richiama il concetto di eleganza non in senso sonoro-musicale,

1 Vd. questo fr. anche a p. 138.

2 Cf. la parafrasi di Imerio all'*Inno ad Apollo* di Alceo (*or.* XLVIII, 10 sgg., p. 200 sgg. Colonna = fr. 307c V.), in cui, nella calura estiva, la λύρα si rende graziosa per il dio: ἡ λύρα περὶ τὸν θεὸν ἀβρύνεται.

3 Per il significato del verbo ἄθύρω, vd. pp. 153-154

4 Cf. LSJ s.v. Ψάλλω. Il medesimo verbo compare anche in Anacr. fr. 374 PMG = 96 Gentili, in cui il poeta si descrive alle prese con la μάγαδις, arpa a venti corde.

5 Vd. pp. 37-39.

ovvero in riferimento alla linea melodica, ma in senso *visivo*, per evocare il movimento delle sue dita sulle corde. L'espressione "fare vibrare mollemente l'amabile cetra" associa all'eleganza e alla morbidezza del suono del canto accompagnato dallo strumento, l'evocazione dei gesti eleganti dell'esecutore. In questo modo, Anacreonte genera un'associazione sinestesica del tutto perspicua ai partecipanti del banchetto: i convitati, infatti, mentre godevano del canto accompagnato dalla *πηκτίς*, potevano anche cogliere la bellezza visiva della scena, ed in particolare l'eleganza della forma dello strumento e quella delle mani del suo esecutore. Alla *iunctura* ψάλλειν πηκτίδα il poeta fa seguire, nello stesso verso, il verbo κωμάζειν, il cui significato è strettamente legato alla gioia e alla sfrenatezza del κῶμος bacchico, momento conclusivo del simposio, che si caratterizza per i suoi canti spiegati accompagnati da danze, spesso al suono dell' αὐλός, eseguiti con l'intento di fare schiamazzo (cf. ps.-Hes. Sc., v. 281: νέοι κώμαζον ὑπ' αὐλοῦ, e Thgn. v. 1065 κωμάζοντα μετ' αὐλητῆρος αἰδεῖν)¹. Il valore culturale di questo verbo potrebbe arricchire il frammento, intriso di eleganza ionica, di un tono più specificatamente orgiastico. Tuttavia, il dativo di vantaggio τῇ φίλῃ suggerisce per κωμάζω il significato neutro e meno pregnante – attestato anche in Pindaro² –, di "cantare in onore di qualcuno" o, secondo Gentili 1958, p. 159, di "cantare una serenata per qualcuno". Con grande raffinatezza retorica, Anacreonte intreccia, in quest'ode, termini desunti dal linguaggio musicale (ψάλλω πηκτίδα ... κωμάζων), con elementi caratterizzanti il simposio e la sua componente visiva. l'amore (ἐρώεσσαν, τῇ φίλῃ) e l'eleganza ionica (ἄβρως).

Anacr. fr. 375 PMG = 95 Gentili

τίς ἐρασμῖν
τρέψας θυμὸν ἐς ἥβην τερένων ἡμιόπων ὑπ' αὐλῶν
ὀρχεῖται;

chi, all'amabile
giovinezza volgendo l'animo, danza al suono
di teneri flautini³?

Fonte: Ath. (om. E) IV, 177a – 182c (I 397 Kaibel).

Metro: al v. 2: tetrametro gliconico ipercatalettico⁴.

Mentre canta accompagnandosi con uno strumento a corde in presenza di altri commensali, Anacreonte ricostruisce, con il potere della melodia e delle parole, una scena tipica del simposio, evocandone alcuni elementi emblematici, come il concetto di "bella giovinezza", ed il piacere visivo-uditivo legato alle danze e alla musica. Questi ultimi, nell'immaginario arcaico, rappresentano l'irrinunciabile complemento a situazioni di beatitudine, come ad esempio le riunioni degli dèi. A livello umano, e in un'ottica più pragmatica, inoltre, il canto e gli strumenti musicali

1 Sullo stretto legame fra il κῶμος ed il mondo musicale, cf. DnP VI, s.v. Komos, p. 706.

2 Cf. *I.* VII, vv. 6, 20; *N.* I, vv. 3, 72, X, v. 35.

3 Pur consapevoli della non differenza organologica fra flauti e αὐλοί, propendiamo per una traduzione più semplice, "flautini", carica di una certa tenerezza (grazie al diminutivo), piuttosto che per una perifrasi che appesantirebbe il testo e l'immediata comprensione del sintagma ἡμιόποι αὐλοί.

4 Vd. Gentili-Lomiento 2003, p. 165 n° 64.

conferiscono dolcezza e gradevolezza al simposio, aggiungendo un *piacere sonoro* alla fruizione visiva, tattile e olfattivo-gustativa del banchetto. Il senso di piacere che i Greci associano al mondo dei suoni è complementare all'idea positiva di giovinezza, che è la stagione della vita in cui tutti i piaceri sono goduti con maggiore intensità¹.

Alla luce di queste riflessioni, è possibile analizzare il valore linguistico-culturale della domanda rivolta da Anacreonte al suo ipotetico interlocutore, in fr. 375 PMG = 95 Gentili. Nel linguaggio letterario, i concetti di mollezza e di dolcezza, legati originariamente ai registri del tatto e del gusto, perdono presto la loro pregnanza a causa della frequenza di associazione con altre sfere sensoriali. Per dare un esempio, l'associazione sinestetica "voce di miele" (μελίγηρυς), in seguito ad un suo abusato impiego nel linguaggio letterario – e si deve ammettere, anche nel linguaggio quotidiano –, non rimanda più, a livello della φαντασία αἰσθητική, alla sensazione gustativa provata da chi gustasse del miele, ma ad un concetto più astratto e meno pragmatico di dolcezza. L'abilità del poeta, in casi simili, di *dead metaphor*, sta nel riflettere sulla "verità semantica" (cf. l'aggettivo ἔτυμος) dell'espressione, e a rivitalizzarla attraverso abili accostamenti nella sequenza verbale, o collocandola in punti nevralgici del testo, in modo da enfatizzarla. Fin dai primi testi della letteratura greca, la "dolcezza" è elemento qualificante di molteplici suoni: in Omero, le Sirene cercano di adescare Odisseo per mezzo dell'ascolto di un "suono di miele" (μελίγηρυν ... ὅπα in Hom. *Od.* XII, v. 187), mentre Esiodo sostiene che la voce di colui che le Muse amano "scorre dolce" dalla sua bocca (γλυκερή οἱ ἀπὸ στόματος ῥέει αὐδὴ in *Th.*, vv. 96-97)². Dal notevole numero di simili associazioni fra l'idea di dolcezza e varie forme sonore, si deduce che anche per i Greci arcaici dire che "un suono è dolce" rientra in un livello piano della comunicazione, ovvero nel linguaggio di uso corrente. Meno comuni, e per questo più legate al senso di ξενικόν proprio della lingua poetica, sono invece le associazioni fra il registro sonoro ed elementi percepibili attraverso il senso del tatto. Anche in riferimento alla lingua italiana, si pensi, ad esempio, al concetto di morbidezza, che è una delle migliori qualità che una voce o il suono di uno strumento possano possedere (e a cui si oppone la caratteristica negativa della "ruvidezza"), o, come alcuni versi possono attestare, al concetto di *freschezza* di suoni o parole³. Nei versi di Anacreonte, sebbene la tenerezza rappresentata da τέρην possa riferirsi, per enallage, alla giovinezza ἥβη⁴, o al danzare ὀρχέομαι⁵, tuttavia, sembra più appropriato intendere questo aggettivo secondo il suo rapporto grammaticale con gli ἡμίοποι αὐλοί, dei quali completa il senso con un'inattesa caratteristica *tattile*. Secondo questa chiave interpretativa, "i teneri flautini" costituisce una chiara ed espressiva associazione sinestetica, in cui il senso fisico della tenerezza è associato al suono di flauti, ritenuti famosi per la morbidezza *infantile* della loro tessitura timbrica. Infatti, nel passo che segue la citazione di questo frammento, Ateneo spiega che questi flautini, propriamente "a tre fori"⁶, sono strumenti non da competizione ma usati nelle feste, più piccoli dei flauti virili (a sei fori, gli αὐλοὶ τέλειοι) e chiamati παιδικοί in riferimento all'altezza dei loro suoni⁷. Poiché è da escludere un'improbabile *tenerezza* del loro materiale costitutivo⁸, questi ἡμίοποι αὐλοί sono definiti teneri da

1 Cf. commento a Sapph. fr. 44 V., vv. 24-27, 31-34, p. 39 sgg.

2 Per un'analisi più approfondita del rapporto fra l'idea di dolcezza ed il suono della voce, vd. pp. 48-50.

3 Si pensi all'esempio dannunziano «Fresche le mie parole nella sera», v. 1, in "La sera fiesolana" (1899).

4 Concorderebbe con questa ipotesi V. Bers, a cui abbiamo sottoposto il verso di Anacreonte, e che tuttavia dà una definizione ristretta di enallage, in 1974, p. 1. Cf. espressioni come τέρεν ἄνθος ἥβης in Hes. *Th.*, v. 988, παρθένος τέρενα in Hippon. 90, παιδὶ τερείνῃ in Thgn. v. 261. Altri esempli dell'associazione tenerezza-giovinezza sono in Pi. *N. V.*, v. 6, e forse anche in Alc. fr. 397 V. (τερένας ἄνθος ὁπώρας).

5 Cf. Anacr. fr. 390 PMG: καλλίκομοι κοῦραι Διὸς ὠρχήσαντ' ἐλαφρῶς.

6 Cf. Gentili 1958, p. 160 n° 1.

7 Cf. Ath. IV, 176f, 182c. Per la denominazione di questi strumenti, che rispecchia le altezze delle rispettive voci umane (flauti "virili", flauti "da fanciulli"), cf. Citelli 2001, I, p. 441 n° 4.

8 Secondo Polluce (IV, 71), gli αὐλοὶ possono essere realizzati non soltanto con canne o loto - materiali solo relativamente teneri -, ma anche con corna, avorio o bronzo, a cui di certo non può confarsi il concetto di tenerezza.

Anacreonte in riferimento alla dolcezza ed alla morbidezza del loro suono¹. Il poeta crea così una felice combinazione fra i sensi del tatto (rappresentato da τέρην) e dell'udito (rappresentato dagli αὐλοί). Nella poesia antica questo tipo di associazione è abbastanza raro. Il confronto più illuminante può essere stabilito, in ambito elegiaco, con la παῖς che in Teognide (vv. 265-266) emette «un qualcosa di tenero» dalla bocca, mentre il poeta, abbracciandola, le bacia il collo:

ἔνθα μέσῃν περὶ παῖδα λαβὼν ἄγκων' ἐφίλῃσα
δειρήν, ἥ δὲ τέρεν φθέγγετ' ἀπὸ στόματος.

In un altro passo di Alceo potrebbe esservi l'accostamento fra la *tenerezza* di un giovane corpo e la *morbidezza* del canto, sensazioni legate ad un approccio "tattile" dell'amore in contesto simposiale. Si tratta della testimonianza papiracea del fr. 39a V. di Alceo (P.Oxy. 1233, fr. 8), in cui il poeta sembra opporre alla durezza della vecchiaia, elemento inevitabile assegnato agli uomini da Zeus, i piaceri della vita: il vino e l'amore, ma soprattutto i canti e i teneri fanciulli. Se si accetta, con Liberman 1999, p. 35², l'integrazione di Diehl al v. 5 (παῖδων), il testo presenta un interessante accostamento sinestetico³:

παῖδων ἀπάλων σ' ὕμν[

Non è possibile stabilire quale rapporto grammaticale leghi i "teneri fanciulli" al canto – a cui farebbe riferimento, quasi certamente, il lacunoso ὕμν[. Tuttavia, è lecito ipotizzare che l'accostamento di questi due elementi tipici del simposio, ovvero i fanciulli ed i canti, potrebbe derivare dal piacere che entrambi, in un senso "tattile" più o meno metaforico (il contatto con i morbidi corpi da una parte, l'ascolto della tenera voce dall'altra), possono suggerire all'immaginario dell'uditorio arcaico.

T. Simon. 1

ὁ Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν.

Simonide definisce la pittura poesia che tace, e la poesia pittura che parla.

Fonte: Plu. *De glor. Athen.* 346f.

Poeta: *fort.* Simonide di Ceo.

Genere: probabilmente i versi originari appartenevano ad un componimento di lirica corale (encomio, peana, epinicio).

Dialecto: da questa citazione non emerge l'originaria veste del dorico poetico⁴.

1 A questa associazione potrebbe aggiungersi il riferimento contestuale alla "tenera" età dell'ipotetica età invitata ad animare il banchetto con danze, al suono degli αὐλοί. Gentili 1958 traduce «auli esigui», motivando tale scelta linguistica a p. 160 n° 1.

2 Questa integrazione non è accolta in sede testuale, ma solo ricordata in apparato critico, da Voigt 1971, pp. 191-192.

3 Cf. l'interpretazione di Liberman 1999, p. 35, che si spinge a tradurre: «la célébration de (?) tendres jeunes garçons».

4 Poltera 2008, p. 9 precisa che la lingua di Simonide è una lingua d'arte, con coloriture doriche, forme epiche ed

Bergk, nella sua quarta edizione dei poeti lirici, a p. 522 (n° 190B) riporta la seguente citazione, tratta dal *Περὶ ἐνεργείας δαιμόνων* di Michele Psello (par. 15): κατὰ Σιμωνίδην ὁ τοῦ λόγος τῶν πραγμάτων εἰκὼν ἐστίν¹. Secondo il filologo, il quale non crede all'attribuzione a Simonide, si tratterebbe di un detto popolare (*apophthegma*). È possibile accostare la citazione dello Psello a quella, più precisa, del *De gloria Atheniensium* di Plutarco, e gettare luce sulla validità di queste testimonianze. L'affermazione di Michele Psello potrebbe derivare da una tradizione di matrice plutarchea. La critica oggi, forse sulla scorta del giudizio espresso da Bergk nel 1882, tende ad escludere l'ipotesi della paternità simonidea per entrambe le testimonianze. Page 1983⁴ non affronta l'esame dei due passi, non citandoli né fra i *testimonia*, né fra gli *apophthegmata*. Poltera 2008, p. 84 presenta i due passi classificandoli come *testimonia*, senza corredarli di commento. Il motivo principale di questa esclusione è da ricercarsi nel fatto che Plutarco è l'unico autore antico a ricondurre l'associazione "pittura parlante - poesia muta" a Simonide. Thioliér 1985, p. 73 ricorda come, insieme ad altre opere, la *Rhetorica ad Herennium* (IV, 28) riprenda questa stessa affermazione senza attribuirle ad alcun autore, ma evidenziando soltanto la figura della *commutatio*². Secondo le fonti di cui disponiamo, Plutarco è pertanto l'unico ad avere attribuito a Simonide la famosa associazione sinestesica. L'erudito greco sembra conoscerla tanto bene da poterla citare più volte, rielaborandola secondo il principio della *variatio*. Nel IX libro delle *Quaestiones convivales*, il problema XV consiste nell'individuare le analogie e le differenze fra la ποιητικὴ τέχνη e la ὀρχηστικὴ τέχνη (747a sgg.). Come la danza è costituita da movimenti (κινήσεις) e posizioni (σχέσεις), così il canto si compone di suoni (φθόγγοι) e di intervalli (διαστήματα)³. Più avanti, Plutarco, per bocca del personaggio Ammonio, usa il detto di Simonide, modificandolo apertamente e trasponendolo (il verbo usato è μετατίθημι) in una "versione orchestica", in modo da considerare la danza "poesia muta" (ποίησιν σιωπῶσαν) e la poesia "danza che suona" (φθεγγομένην ὀρχησιν)⁴. Questa *variatio* dell'affermazione simonidea la renderebbe, secondo lo stesso Ammonio, più efficace in quanto la poesia poco ha a che fare con la pittura, mentre invece è in un rapporto di κοινωνία πᾶσα καὶ μέθεξις con la danza, e questo sembra ancora più evidente nel genere dell'iporchema (748a-b)⁵. Plutarco sembra rielaborare il principio antitetico suono-silenzio, insito nell'originaria affermazione simonidea, anche in contesto morale («ci si pente più a parlare che a tacere»), e lo fa per ben tre volte: in *De liberis educandis* 10f, in *De tuenda sanitate praecepta* 125d, e in *De garrulitate* 514f, riconfermando altre due volte (nel *De tuen.* e nel *De garr.*) l'attribuzione a Simonide. Poiché nell'antichità il poeta di Ceo è ritenuto uomo di grande saggezza, Thioliér 1985, p. 74 avanza l'ipotesi secondo cui la norma morale avrebbe indotto, per analogia terminologica, Plutarco ad attribuire a Simonide la paternità del binomio "pittura parlante - poesia muta". È utile inquadrare la citazione in rapporto al suo proprio contesto. Nel suo elogio degli Ateniesi, Plutarco (345e) usa un'arguta metafora parlando degli storici che, con le loro opere, celebrano le imprese dei generali e dei re «come fossero attori teatrali» (ὥσπερ δραμάτων ὑποκριταί), "vestendosi" della loro memoria in modo da aver parte al loro fulgore e alla loro fama. A questa bella immagine Plutarco fa seguire una più vivida esplicitazione della sua idea (345f):

ἀνακλᾶται γὰρ ἀπὸ τῶν πραττόντων ἐπὶ τοὺς γράφοντας καὶ ἀναλαμβάνει δόξης εἰδῶλον ἄλλοτρίας, ἐμφαινομένης διὰ τῶν λόγων τῆς πράξεως ὥς ἐν ἐσόπτρῳ.

eolismi. Sulla lingua di Simonide, vd. anche Poltera 1997.

1 Cf. Albini 1985, p. 76 n° 4.

2 Vd. Thioliér *ibid.* per le altre occorrenze della stessa affermazione, senza specifico richiamo ad un autore (Plu. *De vita et poesi Homeri* 216, *De audiendis poetis* 17f, *De adulate et amico* 58b).

3 Plu. *Quaest. conv.*, 747b-c.

4 *Ibid.* 748a.

5 Diversa la concezione della danza nel cap. 63 del *De saltatione* di Luciano. Cf. Angeli Bernardini 1995, pp. 287-293.

l'immagine della fama altrui, infatti, si riflette da coloro che compiono le azioni su coloro che le mettono per iscritto, e brilla, poiché attraverso le parole le azioni di quelli appaiono come in uno specchio¹.

Dal punto di vista concettuale, Plutarco paragona il lavoro dello scrittore all'azione di uno specchio, che esalta la luminosità di ciò che riflette, illuminando al contempo sé stesso. Dopo questo vivido accostamento, segue in Plutarco l'evocazione della presa di Mantinea (362 a.C.) dipinta dall'artista Eufranore, il quale riuscì, attraverso le immagini, ad esprimere anche la violenza dello scontro e la tensione del combattimento². Il dovere dello storico è, secondo Plutarco, quello di "dipingere" con parole e discorsi quello che un pittore farebbe con colori e figure (346f-347a). In questo contesto, la citazione «Simonide definisce la pittura poesia che tace, e la poesia pittura che parla» sottointende l'identità fra storico e poeta nella loro azione eternatrice degli eventi umani.

Non è possibile dare un giudizio sicuro sull'attribuzione del detto a Simonide. È possibile però intravedere due ipotesi. Secondo la prima, l'espressione sarebbe stata "trovata" da Simonide e, grazie alla sua facilità concettuale ed alla sua ἐνάργεια, avrebbe avuto facile diffusione, cristallizzandosi in un secondo tempo nella forma di un *apophthegma*³. Tale procedimento è comune in qualsiasi società che assuma frasi dette da uomini di grande saggezza come detti popolari⁴. Secondo un'ipotesi alternativa, il detto popolare già esistente sarebbe stato attribuito a Simonide in un secondo momento, per opera di colti conoscitori della sua opera. A questa tradizione, probabilmente ateniese⁵, avrebbe attinto Plutarco. Ci riserviamo di affrontare più approfonditamente la questione in altra sede. È però utile sottolineare, sia nell'una che nell'altra ipotesi, l'importanza che la tradizione accorda a Simonide ed alla sua poesia "plurisensoriale". A tal proposito, Gentili 2006, p. 90 commenta:

conformi all'idea di mimesi di un dato auditivo e insieme visivo sono la denominazione della poesia come "danza parlante", come leggiamo in un luogo di Plutarco, e le formulazioni programmatiche della poesia come "pittura parlante" e della parola come "immagine della cosa" nella poetica di Simonide (fr. 190B Bgk): una formulazione che sembra discendere dall'analoga definizione di Solone *tón lógon eidolon eínai tón érgon* (Diog. Laer. 1, 58 = Test. 165 Martina). Il senso tattile della voce, che "aderisce alle orecchie degli uomini" (fr. 595 P.)⁶, la "bocca senza porta" (fr. 541, 2 P.) del ciarliero maledico o infine il linguaggio figurativo-emozionale della Danae (fr. 543 P.) sono tra gli esempi più significativi di una poetica che tende a visualizzare e descrivere ogni elemento dell'esperienza sensibile. Proprio di questa attitudine a rappresentare stati emozionali attraverso il dato ritmico e visivo Simonide avrebbe offerto, secondo la critica antica, le prove poetiche di maggior rilievo. Lo Ps. Longino pone l'accento su questo aspetto incomparabile del linguaggio poetico di Simonide: egli avrebbe superato lo stesso Sofocle nella vigorosa rappresentazione di Achille che appare sulla sua tomba ai Greci in procinto di fare ritorno alle proprie dimore⁷.

È dunque per motivi di stile e di poetica che l'ipotesi di una originaria composizione simonidea del detto appare più probabile⁸.

1 Cf. trad. di Mocci 1992, p. 45.

2 Per le varie fasi di questa battaglia, vd. Thiolier 1985, pp. 70-71.

3 Gentili-Catenacci 2007, p. 276, ricordano la visione disincantata di Simonide e la fama di sue espressioni lapidarie ed incisive, divenute aforismi.

4 Non tutti ricordano, oggi, l'origine evangelica di "detti" come: «medico cura te stesso» (Ev. Luc. 4, 23), «chi di spada ferisce, di spada perisce» (Ev. Matt. 26, 52-53), «chi trova un amico trova un tesoro» (Si. 6, 14), «Dio vede e provvede» (Ge. 22, 14).

5 Si ricordi che Plutarco studiò, a cavallo fra il I ed il II sec. d.C., ad Atene, dove cinque secoli prima era stato attivo, almeno per un certo periodo e durante le Guerre persiane, il poeta Simonide.

6 Cf. il relativo commento a p. 78 sgg.

7 Il passo dello pseudo-Longino, a cui Gentili fa riferimento, è *Subl.* 15, 7.

8 Alla luce delle sue considerazioni su Simonide, anche l'anonimo del *Sublime* (I sec. a.C. - I sec. d.C., cf. Guidorizzi 1991, p. 256) potrebbe collocarsi nel solco della tradizione che pochi decenni dopo sarà seguita da Plutarco.

BIBLIOGRAFIA

Opere citate

- Albini 1985 Albini U. (trad. di), *Michele Psello. Sull'attività dei demoni*, Albini F. (intr. e note di), Genova 1985
- Allan 2008 Allan W. (edited by), *Euripides. Helen*, Cambridge 2008
- Alexiou 1974 Alexiou M., *The ritual lament in Greek tradition*, Cambridge 1974
- Aloni 1992 Aloni A., *Proemio e funzione proemiale nella poesia greca arcaica*, in *AION*, XII, *Atti del convegno di studi polacco-italiano*, Poznań 2-5 maggio 1990, Roma 1992, pp. 99-130
- Aloni 1997 Aloni A. (a cura di), *Saffo. Frammenti*, Firenze 1997
- Anderson 2000 Anderson R.D., *Glossary of Greek rhetorical terms connected to methods of argumentation, figures and tropes from Anaximenes to Quintilian*, Leuven 2000
- Andrisano 2009 Andrisano A.M., *Il mito di Orfeo tra poesia e prosa. Citazioni e riscritture in Luciano di Samosata (Imagines, Adversus Indoctum)*, in *La favola di Orfeo. Letteratura, immagine, performance*, Andrisano A.M.-Fabbri P. (a cura di), Ferrara 2009
- Angeli Bernardini 1977 Angeli Bernardini P., *L' "aquila tebana" vola ancora*, in *QUCC* n° 26, 1977, pp. 121-126
- Angeli Bernardini 1992 Angeli Bernardini P., *La storia dell'epinicio: aspetti socio-economici*, in *SIFC*, n° 10, 1992, pp. 965-979
- Angeli Bernardini 1993 Angeli Bernardini P., *Il mito di Medusa come metafora della creazione artistica: osservazioni in margine a un recente volume di J. Clair*, in *QUCC* vol. 44, n° 2, 1993, pp. 125-130
- Angeli Bernardini 1995 Angeli Bernardini P., *Vista e udito nella lode per un danzatore: Luciano, De salt. 63*, in *Mousike: metrica ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, Pisa-Roma 1995, pp. 287-293
- Angeli Bernardini 2012⁵ vd. *Pitiche*
- Arnott 2007 Arnott G.W., *Birds in the ancient world from A to Z*, London-New York 2007
- Arrighetti 1998 Arrighetti G., *Esiado. Opere. Testi introdotti, tradotti e commentati da*, Torino 1998
- Austin 1977 Austin R.G., (with a comm. by), *P. Vergili Maronis Aeneidos, Liber Sextus*, Oxford 1977
- Avezzi 1998 vd. *Iliade*

- Bakker 1997 Bakker E.J., *Poetry in speech. Orality and Homeric Discourse*, Ithaca-London 1997
- Ballerio 2011⁴ Ballerio R. (trad. e note di), *Plutarco. La Musica*, Comotti G. (saggio intr. di), Milano 2011⁴
- Barker 1984 Barker A., *Greek Musical Writings*, vol. I: *The Musician and his Art*, Cambridge 1984
- Barker 2002 Barker A., *Euterpe, Ricerche sulla musica greca e romana*, Perusino F. - Rocconi E. (a cura di), Pisa 2002
- Barrett 1964 Barrett W.S. (edit with introd. and comm. by), *Euripides. Hippolytos*, Oxford 1964
- Barthes 2006⁸ Barthes R., *L'ancienne rhétorique*, Paris, 1970, in trad. it., *La retorica antica. Alle origini del linguaggio letterario e delle tecniche di comunicazione*, Milano 2006⁸
- Becker-Scholz 2004 Becker A.-Scholz P. (herausgeg. von), *Dissoi Logoi. Zweierlei Ansichten. Ein sophistischer Traktat*, Berlin 2004
- Bélis 1986 Bélis A., *Aristoxène de Tarente et Aristote: Le traité d'harmonique*, Paris 1986
- Bergk 1882 Bergk Th., *Poetae Lyrici Graeci, editionis quartae vol. III poetas melicos continens*, Lipsiae 1882
- Bernand 1960 Bernand A.- Bernand É., *Les inscriptions grecques et latines du Colosse de Memnon*, Le Caire 1960
- Bers 1974 Bers V., *Enallage and Greek style*, in *Mnemosyne*, supplementum XXIX, Lugduni Batavorum 1974
- Besnier 1914 Besnier M., *Lexique de Géographie Ancienne*, Paris 1914
- Bettarini 2005 Bettarini L., *Note linguistiche alla nuova Saffo*, in *ZPE*, n° 154, 2005, pp. 33-39
- Bettarini 2008 Bettarini L., *Saffo e l'aldilà in P.Köln 21351, 1-8*, in *ZPE*, n° 165, 2008, pp. 21-31
- Bettini 2008 Bettini M., *Voci: antropologia sonora del mondo antico*, Torino 2008
- Bevilacqua 1987 vd. Colonna 1987
- Bianchi Bandinelli-Paribeni 1976 Bianchi Bandinelli R. - Paribeni E., *Grecia*, in *L'arte dell'Antichità classica*, vol. I, Torino 1976
- Biers 1999 Biers W.R., *"Plastic" Sirens from Corinth: An Addendum to Amyx*, in *Hesperia*, vol. 68, n° 1, 1999, pp. 135-146
- Bloch 2007 Bloch D. (Text, Transl., Interpret., and Reception in Western Scholasticism by), *Aristotle on Memory and Recollection*, Leiden-Boston 2007

- Bona 1978 Bona G., *Elena, la più bella di tutti i mortali (Nota a Saffo, fr. 16 Voigt e a Hom. hy. ad Aphr. 33-44)*, in *Studi in onore di A. Ardizzoni*, Livrea E. - Privitera A., (a cura di), Roma 1978
- Borzsák 1984 Borzsák S., *Q. Horati Flacci Opera*, Leipzig 1984
- Bowra 1961 Bowra C.M., *Greek Lyric Poetry* (second, revised ed.), Oxford 1961
- Bremer 1990 Bremer J.M., *Pindar's Paradoxical ἐγώ and a recent controversy about the performance of his epinicia*, in *The Poet's I in Archaic Greek Lyric*, Slings S.R. (edit. by), Amsterdam 1990, pp. 41-58
- Brillante 2009 Brillante C., *Il cantore e la Musa. Poesia e modelli culturali nella Grecia arcaica*, Pisa 2009
- Bundrick 2005 Bundrick S. D., *Music and image in classical Athens*, Cambridge 2005
- Burnett 1989 Burnett A., *Performing Pindar's Odes*, in *CPhil* vol. 84, n° 4, 1989, pp. 283-293
- Burzacchini 2007 Burzacchini G., *Saffo Fr. 1, 2, 58 V.*, in *I papiri di Saffo e di Alceo, Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 8-9 giugno 2006*, Bastianini G. - Casanova A. (a cura di), Firenze 2007, pp. 83-114
- Calame 1977^a Calame C., *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, vol. I: *Morphologie, fonction religieuse et sociale*, Urbino 1977
- Calame 1977^b Calame C., *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, vol. II: *Alcman*, Urbino 1977
- Calame 1983 Calame, C., *Alcman. Introduction, texte critique, traduction et commentaire*, Rome 1983
- Campbell 1982 Campbell D.A., *Greek Lyric Poetry*, new ed., Bristol 1982
- Campbell 1983 Campbell D.A., *The golden Lyre: the Themes of the Greek Lyric Poets*, London 1983
- Campbell 2006² Campbell D.A. (edit. and transl. by), *Greek Lyric, IV (Bacchylides, Corinna, and others)*, Cambridge (MA.)-London 2006²
- Canali 1991 Canali L. (trad. di), *Q. Orazio Flacco, Le Opere*, vol. I, tom. I, in *Antiquitas perennis*, Mariotti S. (collana diretta da), Roma 1991
- Deipnosofisti* Canfora L., (prima trad. it. comm. su progetto di), *I Deipnosofisti. Ateneo*, Ch. Jacob (intr. di), voll. 4, AA.VV. (trad. e comm. a cura di), Roma 2001
- Cantilena 1993 Cantilena M., *Il primo suono della lira*, in *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili*, Pretagostini R. (a cura di), Roma 1993, pp. 115-127
- Capuccino 2005 Capuccino C., *Filosofi e Rapsodi. Testo, traduzione e commento dello Ione platonico*, in *Quaderni di «Dianoia»*, n° 3, Bologna 2005

Cassio 2005	Cassio A.C., <i>I dialetti eolici e la lingua della lirica corale</i> , in <i>Dialetti e lingue letterarie nella Grecia arcaica</i> , Atti della IV Giornata ghisleriana di Filologia classica (Pavia, 1-2 aprile 2004), Bertolini F. - Gasti F. (a cura di), Pavia 2005
Càssola 1975	Càssola F., <i>Inni Omerici</i> , Milano 1975
Cataudella 1972	Cataudella, Q., <i>Intorno ai Lirici Greci</i> , Roma 1972
Catenacci-Di Marzio 2004	Catenacci C. - Di Marzio M., <i>Il gallo di Urania (Bacchilide, Epinicio 4)</i> , in <i>QUCC</i> vol. 105, n.s. 76, n° 1, 2004, pp. 71-89
Catenacci 2013	vd. <i>Olimpiche</i>
Cavallini 1997	Cavallini E., <i>Nel giardino delle Vergini</i> , ne <i>Il vello d'oro</i> , Cerri G. (collana diretta da), Lecce 1997
Cavarero 2005 ²	Cavarero A., <i>A più voci. Filosofia dell'espressione vocale</i> , Milano 2005 ²
Cherubina 2001	vd. <i>Deipnosofisti</i> (vol. II)
Cingano 1992	Cingano E., <i>L'opera di Ibico e di Stesicoro nella classificazione degli antichi e dei moderni</i> , in <i>Lirica greca e latina, Atti del convegno di studi polacco-italiano</i> (Poznań 2-5 Maggio 1990), Roma 1992, pp. 189-224
Cingano 2012 ⁵	vd. <i>Pitiche</i>
Citelli 2001	vd. <i>Deipnosofisti</i>
Colonna 1951 (Colonna)	Colonna A. (recens.), <i>Himerii Declamationes et Orationes cum deperitatum Fragmentis</i> , Romae 1951
Colonna 1983 ²	Colonna A. (a cura di), <i>Opere di Esiodo</i> , Torino 1983 ²
Colonna 1987	Colonna A. (a cura di), <i>Le Etiopiche di Eliodoro</i> , Bevilacqua F. (trad. e comm. a cura di), Torino 1987
Comotti 1979	Comotti G., <i>La musica nella cultura greca e romana</i> , in <i>Storia della Musica</i> , Società Italiana di Musicologia (a cura di), vol. I/1, Torino 1979
Dain 1985	Dain A. (text. établi par), <i>Sophocle</i> , tom. II (<i>Aïax – Œdipe Roi – Électre</i>), Mazon P. (trad. par), Paris 1985
D'Alessio 2001 ³	D'Alessio G.B. (trad. e note di), <i>Callimaco. Aitia – Giambi – Frammenti elegiaci minori – Frammenti di sede incerta</i> , vol. II, Milano 2001 ³
Da Rios 1954	Da Rios R., <i>Aristoxeni Elementa Harmonica</i> , Romae 1954
Davies 1988	Davies M. (edid.), <i>Eplicorum Graecorum Fragmenta</i> , Göttingen 1988
Davies 1991 ^a	Davies M., <i>Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta</i> , vol. I, Oxford 1991
Davies 1991 ^b	Davies M., <i>Sophocles, Trachiniae</i> , Oxford 1991

Davies-Finglass 2014	Davies M.-Finglass P.J. (edit. with introd., transl., and comment. by), <i>Stesichorus. The Poems</i> , Cambridge 2014
Dawe 1996	Dawe R.D. (edid.), <i>Sophocles. Aiax</i> , Stutgardiae - Lipsiae 1996
Del Corno 1997	Del Corno D., <i>L'uomo e la natura nel mondo greco</i> , in <i>L'uomo antico e la natura (atti del Convegno nazionale di studi)</i> , Torino 1997, pp. 93-125
Del Grande 1957	Del Grande C., <i>Phorminx. Antologia della lirica greca</i> , Napoli 1957
Degani-Burzacchini 2005 ²	Degani E. - Burzacchini G., <i>Lirici greci</i> , in <i>Eikasmos</i> , stud. N°11, Bologna 2005 ²
De Lazzer 2003	vd. <i>Fiumi e Monti</i>
De Marino-Vox 1996	De Martino F. - Vox O., <i>Lirica greca</i> , tom. I (<i>Lirica dorica</i>), tom. II (<i>Lirica ionica</i>), tom. III (<i>Lirica eolica e complementi</i>), collana <i>Le Rane</i> , Bari 1996
Detienne 1967	Detienne M., <i>Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque</i> , Vidal-Naquet P. (préface de), Paris 1967
Di Benedetto 1985	Di Benedetto V., <i>Il tema della vecchiaia e il fr. 58 di Saffo</i> , in <i>QUCC</i> vol. 19, n° 1, 1985, pp. 145-163
Di Benedetto 2004	Di Benedetto V., <i>Osservazioni sul nuovo papiro di Saffo</i> , in <i>ZPE</i> , n° 149, 2004, pp. 5-6
Di Benedetto 2005	Di Benedetto V., <i>La nuova Saffo e dintorni</i> , in <i>ZPE</i> , n° 153, 2005, pp. 7-20
Di Benedetto 2006	Di Benedetto V., <i>Il tetrastico di Saffo e tre postille</i> , in <i>ZPE</i> , n° 155, 2006, pp. 5-18
Diels 1896	Diels H., <i>Alkmans Partheneion</i> , in <i>Hermes</i> , Bd. 31, H. 2, 1896, pp. 339-374
Diels-Kranz (D.-K.)	Diels H. (Griechisch und Deutsch von) – Kranz W (herausgeg. von), <i>Die Fragmente der Vorsokratiker</i> , 3 Bände, Dublin-Zürich 1967-1969
Di Marco 1973/1974	Di Marco M., <i>Osservazioni sull'iporchema</i> , in <i>Helikon</i> , n° XIII-XIV, 1973-1974, pp. 326-348
Dorandi 1999	Dorandi T. (text. établ. et trad. par), <i>Antigone de Caryste. Fragments</i> , Paris 1999
Dorati 1996	Dorati M. (test. crit., trad. e note a cura di), <i>Aristotele. Retorica</i> , Montanari F. (intr. di), Milano 1996
Douglas Olson 2006	Douglas Olson S., (edit. and transl. by), <i>Athenaeus. The learned banqueters</i> , vol. I (books I-III.106e), Cambridge MA. 2006
Douglas Olson 2012	Douglas Olson S. (text, transl. and comm. by), <i>The Homeric Hymn to Aphrodite and Related Texts</i> , Berlin-Boston 2012
Drachmann	Drachmann A.B. (recens.), <i>Scholia vetera in Pindari carmina</i> , voll. 3, Lipsiae 1903-1927

- Dufour 1960 Dufour M. (text. établ. et trad. par), *Aristote. Rhétorique*, Paris 1960
- Dunbar 1995 Dunbar N. (edit. with introd. and comm. by), *Aristophanes. Birds*, Oxford 1995
- Eco 1980 Eco U., *Metafora*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. IX, Torino 1980, pp. 191-236
- Edmonds 1946 Edmonds J. M., *Theophrastus*, Cambridge MA. 1946
- Elmsley Elmsley P. (e codice ms. Laurentiano descripsit), *Scholia in Sophoclis Tragoedias Septem*, Oxonii 1825
- Ercolani 2010 Ercolani A., *Opere e giorni*, Roma 2010
- Easterling 1982 Easterling P. E., *Sophocles, Trachiniae*, Cambridge 1982
- Erbse Erbse H. (recens.), *Scholia Graeca in Homeri Iliadem (scholia vetera)*, voll. 7, Berolini 1969-1988
- Fearn 2007 Fearn D., *Bacchylides. Politics, Performance, Poetic Tradition*, Oxford 2007
- Feola 2012 Feola G., *Phàntasma e Phantasia. Illusione e apparenza sensibile nel De anima di Aristotele*, Napoli 2012
- Fernández-Galiano – Heubeck 1986 Fernández-Galiano M. - Heubeck A. (intr., test. e comm. a cura di), *Omero, Odissea*, vol. VI (ll. XXI-XXIV), Privitera G.A., (trad. di), Milano 1986
- Ferrari 1989 Ferrari F. (intr., trad. e note di), *Teognide. Elegie*, Milano 1989
- Ferrari 2003 Ferrari F., *Il pubblico di Saffo*, in *SIFC*, IV ser., n° 1, Firenze 2003, pp. 41-39
- Ferrari 2007 Ferrari F., *Una mitra per Kleis. Saffo e il suo pubblico*, Pisa 2007
- G. Ferrari 2008 Ferrari G., *Alcman and the cosmos of Sparta*, Chicago 2008
- Ferraris 1996 Ferraris M., *L'immaginazione*, Bologna 1996
- Ferrini 2008 Ferrini M.F. (intr., trad., note e apparati di), *Aristotele. I colori e i suoni*, Milano 2008
- Finglass 2011 Finglass P.J. (edit. with intr., transl., and comm. by), *Sophocles, Ajax*, Cambridge 2011
- Fiumi e monti* Calderón Dorda E.- De Lazzer A.- Pellizer E. (intr., test. crit., trad. e comm. A cura di), *Plutarco. Fiumi e monti*, in *Corpus Plutarchi Moraliū* n° 38, Gallo I.-Laurenti R. (fondato da), Cerri G.-D'Ippolito G.-Volpe Cacciatore P. (diretto da), Napoli 2003
- Fraenkel 1978⁴ Fraenkel E., *Aeschylus, Agamemnon*, Oxford 1978⁴
- Frazier-Froidefond 1990 Frazier F. - Froidefond Ch., *Plutarque, Oeuvres morales*, tom. V, par. I, Paris 1990

- Fusillo 1988 Fusillo M. (a cura di), *[Omero] La battaglia delle rane e dei topi*, Montanari F. (pref. di), Carpinato C. (appendice di), Milano 1988
- Gallavotti 1948 Gallavotti C., *Storia e poesia di Lesbo nel VII-VI secolo a.C. Alceo di Mitilene*, Bari 1948
- Gallavotti 1957² Gallavotti C., *Saffo e Alceo: testimonianze e frammenti*, vol. II, Napoli 1957²
- Gallavotti 1962 Gallavotti C., *La lirica eolica*, Roma 1962
- Gallavotti 1962³ Gallavotti C., *Saffo e Alceo: testimonianze e frammenti*, vol. I, Napoli 1962³
- Gantz 1993 Gantz T., *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*, vv. 2, Baltimore-London 1993
- Garzya-Roques Denis 2000 Garzya A. (text. établ. par) - Roques Denis (trad. et comm. par), *Synésios de Cyrène*, tom. II, lettres I-LXIII, Paris 2000
- Gasparri 2014 Gasparri L., *Considerazioni preliminari sul ruolo della mousiké nel santuario di Demetra Malophoros a Selinunte a partire dalle testimonianze archeologiche*, in *Greek and Roman Musical Studies*, vol. 2, Leiden-Boston 2014, pp. 68-98
- Gelzer 1985 Gelzer Th., *Μοῦσα αὐθιγενής. Bemerkungen zu einem Typ pindarischer und bakchylideischer Epinikien*, in *MH*, n° XLII, 1985, pp. 95-120
- Gentili 1952 Gentili B., *La metrica dei Greci*, Messina-Firenze 1952
- Gentili 1958 Gentili B., *Anacreon*, Romae 1958
- Gentili 1966 Gentili B., *La veneranda Saffo*, in *QUCC* n° 2, 1966, pp. 37-62
- Gentili 1971 Gentili B., *I fr. 39 e 40 P. di Alcmane e la Poetica della Mimesi nella cultura greca arcaica*, in *Studi Filologici e Storici in onore di V. De Falco*, Napoli 1971, pp. 57-67
- Gentili 1976 Gentili B., *Il Partenio di Alcmane e l'amore omoerotico femminile nei tiasi spartani* in *QUCC* n° 22, 1976, pp. 59-67
- Gentili 1979 Gentili B. - Prato C., *Poetae Elegiaci*, Leipzig 1979
- Gentili 1990 Gentili B., *L'«Io» nella poesia lirica greca*, in *AION*, XII, *Atti del convegno di studi polacco-italiano*, Poznań 2-5 maggio 1990, Roma 1990, pp. 9-24
- Gentili 1999 Gentili B., *Ecdotica e critica dei testi classici*, in *I nuovi orizzonti della filologia*, atti del convegno internazionale (n° 151) dell'*Accademia Nazionale dei Lincei*, Roma 1999, pp. 19-27
- Gentili 2006 Gentili B., *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, ed. aggiorn., Milano 2006
- Gentili 2012⁵ vd. *Pitiche*
- Gentili 2013 vd. *Olimpiche*
- Gentili-Catenacci 2007 Gentili B.-Catenacci C., *Polinnia, Poesia greca arcaica*, terza ed., Messina

- Gentili-Giannini 1977 Gentili B.-Giannini P., *Preistoria e formazione dell'esametro*, in *QUCC* n° 26, 1977, pp. 7-51
- Gentili-Lomiento 2003 Gentili B.-Lomiento L., *Metrica e ritmica: storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano 2003
- Gentili-Prato Gentili B.-Prato C. (edid.), *Poetarum elegiacorum testimonia et fragmenta*, voll. 2, Leipzig, 1979-1985
- Gerber 1984 Gerber D.E. (curav.), *Lexicon in Bacchylidem*, in *Alpha-Omega, Reihe A, Lexica – Indizes – Konkordanzen zur Klassischen Philologie*, LXIX, Hildesheim-Zürich-New York 1984
- Gevaert 1965 Gevaert Fr.Aug., *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, voll. 2, Hildesheim 1965
- Giannini 1965 Giannini A. (recogn., brevi adnot. crit. instr., latine redd.), *Paradoxographorum Graecorum Reliquiae*, Milano 1965
- Giannini 2012⁵ vd. *Pitiche*
- Giordano 2010 Giordano M. (intr. e comm. di), *Omero. Iliade. Libro I. La peste- L'ira*, Cerri G. (trad. di), Roma 2010
- Goldhill 1991 Goldhill S., *The Poet's Voice*, Cambridge 1991
- Gostoli 1985 Gostoli A., *L'uso metaforico del termine αἶχμη (Terp. fr. 6 Bgk⁴ = [4] D.²; Pind. fr. 199, 2 Sn.-Maehl.; Aeschyl. "Ag." 483; "Choeph." 630)*, in *QUCC* vol. 19, n° 1, 1985, pp. 185-188
- Gostoli Gostoli A. (veterum testimonia collegit, fragmenta edidit), *Terpander*, Romae 1990
- Gostoli 1992 Gostoli A., *I fr. 1 e 2 di Terpandro (SLG 6 e PMG 697 PAGE)*, in *AION*, XII, *Atti del convegno di studi polacco-italiano*, Poznań 2-5 maggio 1990, Roma 1992, pp. 143-149
- Gostoli 1995 Gostoli A., *L'armonia frigiana in Platone e Aristotele*, in *Mousike: metrica ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, Pisa-Roma 1995, pp. 133-144
- Gow 1952² Gow A.S.F. (edit. with a transl. and comm. by), *Theocritus*, voll. 2, Cambridge 1952²
- Grandi-Pompei 2010 Grandi N.- Pompei A., *Per una tipologia dei composti in greco*, in *La morfologia del greco tra tipologia e diacronia*, Putzu I.- Paulis G.- Nieddu G.F.- Cuzzolin P. (a cura di), *Materiali Linguistici Università di Pavia*, Milano, 2010 pp. 204-225
- Greimas 1966 Greimas A.J., *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris 1966
- Griffiths 1972 Griffiths, A., *Alcman's Partheneion: the morning after the night before*, in *QUCC* n° 14, 1972, pp. 7-30

- Gronewald–Daniel 2004^a Gronewald M. - Daniel R.W., *Ein neuer Sappho-Papyrus*, in *ZPE*, n° 147, 2004, pp. 1-8
- Gronewald–Daniel 2004^b Gronewald M. - Daniel R.W., *Nachtrag zum neuen Sappho-Papyrus*, in *ZPE*, n° 149, 2004, pp. 1-4
- Grube 1961 Grube G.M.A., *A Greek critic: Demetrius on style*, in *The Phoenix* (suppl. vol. IV), Toronto 1961
- Guidorizzi 2008 Guidorizzi G. (a cura di), *Anonimo. Il Sublime*, 1991, in *Trattatisti greci: Teofrasto. Caratteri – Anonimo. Il sublime – Galeno. Sulle facoltà naturali*, Milano 2008
- Guidorizzi 2012 Guidorizzi G., (proget. editor., introd. e note di), *Il mito greco*, voll. I⁴ (*Gli dèi*) e II² (*Gli eroi*), Milano 2012
- Guidorizzi-Beta 2000 Guidorizzi G. - Beta S., *La metafora: testi greci e latini commentati da*, Pisa 2000
- Hall 1989 Hall E., *Inventing the Barbarian*, Oxford 1989
- Harder 2012 Harder A., *Callimachus. Aetia*, voll. 2, Oxford 2012
- Hardie 2005 Hardie A., *Sappho, the Muses, and Life after Death*, in *ZPE*, n° 154, 2005, pp. 13-32
- Harmon 1936 Harmon A.M., *Lucian*, vol. V, Harvard 1936
- Hausrath Hausrath A. (edid.), *Corpus Fabularum Aesopicarum*, vol. prius (fabulae aesopicae soluta oratione conscriptae), fasciculus prior, Haas H. (addend. et corrig.), fasciculus alter, Haas H. (indices ad fasc. 1 et 2 adiec.), Hunger H. (edit. alt. Cur.), Lipsiae 1957-1959
- Havelock 1963 Havelock E.A., *Preface to Plato*, Oxford 1963
- Havelock 1978 in trad. it. 2005² Havelock E.A.-Hershbelle J.P. (a cura di), *The Alphabetisation of Homer*, in *Communication Arts in the Ancient World*, New York, 1978, in trad. it., *Arte e comunicazione nel mondo antico. Guida storica e critica*, Roma-Bari 2005²
- Havelock 1986 in trad. it. 2005 Havelock E.A., *The Muse learns to write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, New Haven-London, 1986, in trad. it., *La Musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi*, Roma-Bari 2005
- Heath 1988 Heath M., *Receiving the Κῶμος: The Context and Performance of Epinician*, in *AJPhil* v. 109, n° 2, 1988, pp. 180-195
- Heath-Lefkowitz 1991 Heath M.-Lefkowitz M., *Epinician Performance*, in *CPhil* v. 86, n° 3, 1991, pp. 173-191
- Henderson 1987 Henderson J. (edit. with introd. and comment. by), *Aristophanes. Lysistrata*, Oxford 1987

Herington 1985	Herington J., <i>Poetry into Drama</i> , Berkeley – Los Angeles – London 1985
Heubeck 1983	Heubeck A. (intr., test. e comm. a cura di), <i>Omero, Odissea</i> , vol. III (ll. IX-XII), Privitera G.A. (trad. di), Milano 1983
Hofstetter 1990	Hofstetter E., <i>Sirenen im archaischen und klassischen Griechenland</i> , Würzburg 1990
Holwerda II, 2	Holwerda D. (edid. edendave curav.), <i>Scholia in Aristophanem</i> , pars II, fasc. 2 (continens <i>Scholia vetera et recentiora in Aristophanis Pacem</i>), Groningen 1982
Holwerda II, 3	Holwerda D. (edid. edendave curav.), <i>Scholia in Aristophanem</i> , pars II, fasc. 3 (continens <i>Scholia vetera et recentiora in Aristophanis Aves</i>), Groningen 1991
Hutchinson 1985	Hutchinson G.O., (edit. with introduct. and comment. by), <i>Septem contra Thebas</i> , Oxford 1985
Hutchinson 2001	Hutchinson G.O., <i>Greek Lyric Poetry</i> , Oxford 2001
<i>Iliade</i>	Ciani M.G. - Avezzù E. (a cura di), <i>Iliade di Omero</i> , Torino 1998
Jacoby 1904	Jacoby F. (herausgeg. und erkl. von), <i>Das Marmor Parium</i> , Berlin 1904
Janni 1965	Janni P., <i>La cultura di Sparta arcaica</i> , vol. I, Roma 1965
Janni 1996	Janni P., <i>Il mare degli Antichi</i> , Bari 1996
Janni 1997	Janni P., <i>Figli di Ulisse: gli antichi e il mare</i> , in <i>L'uomo antico e la natura (atti del Convegno nazionale di studi)</i> , Torino 1997, pp. 147-159
Jebb 1905	Jebb R.C. (ed. by), <i>Bacchylides. The poems and fragments</i> , Cambridge 1905
Jebb 2004	Jebb R.C., <i>Sophocles, Trachiniae</i> , Easterling P. E. (gen. edit.), London 2004
Johansen-Whittle 1980	Johansen H.F. - Whittle E.W., <i>Aeschylus, The Suppliants</i> , Copenhagen 1980
Kahil 1955	Kahil L., <i>Les enlèvements et le retour d'Hélène dans les textes et les documents figurés</i> , Paris 1955
Kambylis	Kambylis A. (Einleitung, krit. Text, Indices besorgt von), <i>Eustathios con Thessalonike. Prooimion zum Pindarkommentar</i> , Göttingen 1991
Kamerbeek 1973	Kamerbeek J.C., <i>Alcaica</i> , in <i>Mnemosyne</i> , vol. 26, 1973, pp. 390-392
Kannicht	Kannicht R. (edid.), <i>Tragicorum Graecorum Fragmenta</i> , vol. V, pars 2, (Euripides), Göttingen 2004
Kassel-Austin (K.-A.)	Kassel R.- Austin C. (ediderunt), <i>Poetae Comici Graeci</i> , voll. 8, Berolini-Novi Eboraci 1983-2001
Keller 1913	Keller O., <i>Die Antike Tierwelt</i> , 2 Bände, Leipzig 1909-1913
Kenyon 1897	Kenyon F.G.(ed. by), <i>The poems of Bacchylides</i> , London 1897

Korzeniewski	Korzeniewski D., <i>Griechische Metrik</i> , Darmstadt 1968
Kurtz-Boardman 1986	Kurtz D.C.- Boardman J., <i>Booners</i> , in <i>Occasional Papers on Antiquities</i> , 2, <i>Greek Vases in The J. Paul Getty Museum</i> , vol. 3/1986, Malibu 1986
Lachenaud 2013	Lachenaud G., <i>Les routes de la voix. L'Antiquité grecque et le mystère de la voix</i> , Paris 2013
Lambin 2002	Lambin. G., <i>Anacréon, Fragments et imitations</i> , Rennes 2002
Lanata 1963	Lanata G., <i>Poetica Pre-Platonica</i> , in <i>Biblioteca di Studi Superiori</i> , vol. XLIII, Firenze 1963
Lanza 2004 ¹⁷	Lanza D. (intr., trad. e note di), <i>Aristotele. Poetica</i> , Milano 2004 ¹⁷
Lasserre 1954	Lasserre F., <i>Plutarque. De la Musique</i> , Lausanne 1954
Lausberg	Lausberg H., <i>Handbuch der literarischen Rhetorik</i> , Stuttgart 1990
Lefkowitz 1981	Lefkowitz M.R., <i>The lives of the Greek poets</i> , London 1981
Lefkowitz 1988	Lefkowitz M.R., <i>Who Sang Pindar's Victory Odes?</i> , in <i>AJPhil</i> v. 109, n° 1, 1988, pp. 1-11
Lelli 2014	Lelli E. (a cura di), <i>Erasmus da Rotterdam. Adagi</i> , AA.VV. (trad. e comm. A cura di), Milano 2014
Lentz 1867-1870	Lentz A. (coll., dispos., emend., explicavit, praefatus est), <i>Herodiani technici reliquiae</i> , tomm.3, voll. 2, Lipsiae 1867-1870
Liberman 1992	Liberman G., <i>Lire Sappho dans Démétrios, "Sur le style"</i> , in <i>QUCC</i> n° 40, 1992, pp. 45-48
Liberman 1999	Liberman G., <i>Alcée, Fragments</i> , Paris 1999
Livrea 2007	Livrea E., <i>La vecchiaia su papiro: Saffo Simonide Callimaco Cercida</i> , in <i>I papiri di Saffo e di Alceo, Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 8-9 giugno 2006</i> , Bastianini G. - Casanova A. (a cura di), Firenze 2007, pp. 67-81
Lloyd 1996 ³	Lloyd A.B. (intr., test. e comm. a cura di), <i>Erototo. Le Storie</i> , vol. II (libro II. <i>L'Egitto</i>), Fraschetti A. (trad. di), Milano 1996 ³
Lomiento 2001	Lomiento L., <i>Da Sparta ad Alessandria. La trasmissione dei testi nella Grecia antica</i> , in <i>La civiltà dei Greci</i> , Vetta M. (a cura di), Roma 2001, pp. 297-355
Lomiento 2008	Lomiento L., <i>Melica, musica e metrica greca. Riflessioni per (ri)avviare un dialogo</i> , in <i>Lexis</i> , n° 28, 2008, pp. 215-237
Lomiento 2012	Lomiento L. <i>Inno alle Cariti con epinicio in Pindaro, Olimpica 14</i> , in <i>Poesia, musica e agoni nella Grecia antica, Atti del IV Convegno internazionale di Moisa, Lecce, 28-30 ottobre 2010</i> , Castaldo D. – Giannachi F.G. – Manieri A. (a cura di), tom. I, Galatina 2012, pp. 285-305

Lomiento 2013 ^a	vd. <i>Olimpiche</i>
Lomiento 2013 ^b	Lomiento L., <i>Antichi versi greci. Considerazioni sullo statuto documentario delle fonti metriche</i> , Trieste 2013
Lomiento 2014	Lomiento L., <i>Colometria e sintassi nella lirica di Simonide (con osservazioni sull'uso del polisindeto e dell'enjambement)</i> , in <i>AION</i> , n° 18, <i>Mythologeîn</i> , Gostoli A.-Velardi R. (a cura di), Pisa-Roma 2014, pp. 425-437
Loscalzo 2003	Loscalzo D., <i>Catarsi tragica</i> , in <i>QUCC</i> n.s., vol. 75, n° 3, 2003, pp. 67-84
Louis 1956	Louis P. (text. établ. et trad. par), <i>Aristote, Les parties des animaux</i> , Paris 1956
Louis 1964-1969	Louis P. (text. établ. et trad. par), <i>Aristote, Histoire des animaux</i> , Paris, tomm. 3, Paris 1964-1969
Maehler 1963	Maehler H., <i>Die Auffassung des Dichterberufs im früher Griechentum bis zur Zeit Pindars</i> , Göttingen 1963
Maehler 1970	Maehler H. (post B. Snell edid.), <i>Bacchylidis carmina cum fragmentis</i> , Leipzig 1970
Maehler 1982	Maehler H., <i>Die Lieder des Bakchylides. Die Siegeslieder</i> , Erster Teil, I (Edition des Textes mit Einleitung und Übersetzung), II (Kommentar), in <i>Mnemosyne</i> , suppl. 62, I-II, Leiden 1982
Maehler 1987	Maehler H., <i>Pindari carmina cum fragmentis</i> , pars I (Epinicia), Snell B. (post), Stuttgart-Leipzig 1987
Maehler 1987-1989 (Maehl.)	Maehler H., <i>Pindari carmina cum fragmentis</i> , partes 2, Leipzig 1987-1989
Maehler 1997	Maehler H. (Text, Übersetzung und Kommentar von), <i>Die Lieder des Bakchylides. Die Dithyramben und Fragmente</i> , Zweiter Teil, in <i>Mnemosyne</i> , suppl. 167, Leiden-New York-Köln, 1997
Maehler 2003	Maehler H. (edid.), <i>Bacchylides. Carmina cum fragmentis</i> , Monachii-Lipsiae 2003
Maehler 2004	Maehler H. (edit. by), <i>Bacchylides. A selection</i> , Cambridge 2004
Manieri 1998	Manieri A., <i>L'immagine poetica nella teoria degli antichi</i> , in <i>Filologia e Critica</i> , n° 82, Pisa-Roma 1998
Manzo 1988	Manzo A., <i>L'Adynaton poetico-retorico e le sue implicazioni dottrinali</i> , Genova 1988
Marini 2007	Marini N. (intr., trad. e comm. di), <i>Demetrio. Lo stile</i> , Roma 2007
Marchese 1985 ⁵	Marchese A., <i>Dizionario di retorica e di stilistica</i> , Milano 1985 ⁵
Marchiori 2001	vd. <i>Deipnosofisti</i>

Massimilla 1996	Massimilla G. (intr., test. crit., trad. e comm. a cura di), <i>Callimaco. Aitia, Libri primo e secondo</i> , in <i>Biblioteca di Studi antichi</i> , Arrighetti G.- Gabba E.- Montanari F. (diretta da), n° 77, Pisa 1996
Mastromarco 1983	Mastromarco G. (a cura di), <i>Commedie di Aristofane</i> , vol. I, Torino 1983
Mastromarco-Totaro 2006	Mastromarco G. - Totaro P. (a cura di), <i>Commedie di Aristofane</i> , vol. II, Torino 2006
Mazzoldi 1999	Mazzoldi S., (testo e comm. di), <i>Sofocle. Aiace</i> , M.G. Ciani (pref. e trad. di), Venezia 1999
Merk 1992 ¹¹	Merk A. (apparatu critico instructum edidit), <i>Novum Testamentum Graece et Latine</i> , Romae 1992 ¹¹
Merkelbach-West (M.-W.)	Merkelbach R. - West M.L., (edid.), <i>Hesiodi, Fragmenta selecta</i> , in <i>Hesiodi Theogonia, Opera et Dies, Scutum</i> , Solmsen F., (edid.), Oxonii 1990 ³
Michelazzo 2007	Michelazzo F., <i>Alceo e Saffo: risorse (e insidie) esegetiche di un contesto comune</i> , in <i>I papiri di Saffo e di Alceo, Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 8-9 giugno 2006</i> , Bastianini G. - Casanova A. (a cura di), Firenze 2007, pp. 127-147
Mirto 2012	Mirto M.S. (commento di), in <i>Omero, Iliade</i> , Paduano G. (trad. di), Paduano-Mirto (saggi introduttivi), Mainolfi L. (illustrazioni originali di), Torino 2012
Mocci 1992	Mocci M. (trad. e note di), <i>Plutarco. La Gloria di Atene</i> , Gallo I. (intr. e test. crit. di), in <i>Corpus Plutarchi Moraliū</i> , Gallo I.- Laurenti R. (diretto da), n° 11, Napoli 1992
Mortara Garavelli	Mortara Garavelli B., <i>Manuale di retorica</i> , nuova ed. ampl., Milano 1997
Musti 2008	Musti D., <i>Lo Scudo di Achille. Idee e forme di città nel mondo antico</i> , Roma-Bari 2008
Nagy 1993	Nagy G., <i>Alcaeus in sacred space</i> , in <i>Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili</i> , Pretagostini R. (a cura di), Roma 1993, pp. 221-225
Nagy 2009	Nagy G., <i>Homer the classic</i> , Cambridge MA.-London 2009
Nannini 1988	Nannini S., <i>Simboli e metafore nella poesia simposiale greca</i> , in <i>Filologia e critica</i> , n° 57, Urbino 1988
Neri 1996	Neri C., <i>Poeti, filologi e patelle (Alc. fr. 359 V., Dicaearch. fr. 99 Wehrli, Ar. Byz. fr. 367 Sl.)</i> , in <i>Eikasmos</i> , n° VII, Bologna 1996, pp. 25-55
Neri 2004	Neri C., <i>La lirica greca</i> , Roma 2004
Neri 2011	Neri C. (intr., ediz., trad. e comm. di), <i>Lirici greci. Età arcaica e classica</i> , Roma 2011
Nicosia 1976	Nicosia S., <i>Tradizione testuale diretta e indiretta dei poeti di Lesbo</i> , Roma 1976

Nünlist 1998	Nünlist, R., <i>Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung</i> , Stuttgart-Leipzig 1998
<i>Olimpiche</i>	Gentili B. (intr., test. crit. e trad. di), <i>Pindaro. Le Olimpiche</i> , Catenacci C.-Giannini P.- Lomiento L. (commento a cura di), Milano 2013
Paduano 1982	Paduano G. (a cura di), <i>Tragedie e frammenti di Sofocle</i> , Torino 1982
Paduano 1988 ²	Paduano G. (trad. di), <i>Apollonio Rodio. Le Argonautiche</i> , Paduano G.-Fusillo M. (intr. e comm. di), Milano 1988 ²
Paduano 2012	Paduano G. (trad. di), in <i>Omero, Iliade</i> , Paduano-Mirto (saggi introduttivi), Mainolfi L. (illustrazioni originali di), Torino 2012
Page 1955	Page D.L., <i>Sappho and Alcaeus: an introduction to the study of ancient Lesbian poetry</i> , Oxford 1955
Page 1983 ⁴	Page D.L., <i>Poetae Melici Graeci</i> , Oxford 1983 ⁴
Papageorgius	Papageorgius P.N. (edid., comm. crit. instrux., ind. Adiec.), <i>Scholia in Sophoclis tragoedias vetera</i> , Lipsiae 1888
Papathomopoulos 2003	Papathomopoulos M. (recens.), <i>Oppianus Apameensis. Cynegetica, Eutecnius Sophistes, paraphrasis metro soluta</i> , Monachii-Lipsiae 2003
Parker 1993	Parker H.N., <i>Sappho schoolmistress</i> , in <i>TAPhA</i> , vol. 123, 1993, pp. 309-351
Pasquali 1920	Pasquali G., <i>Orazio lirico. Studi</i> , Firenze 1920
Pattoni 2006 ⁶	Pattoni M.P. (trad. di), <i>Sofocle. Trachinie-Filottete</i> , Di Benedetto V. (intr. di), Mirto M.S. (premessa al testo e note di), Milano 2006 ⁶
Pavese 1972	Pavese C.O., <i>Tradizioni e generi poetici della Grecia arcaica</i> , Roma 1972
Pavese 1992	Pavese C.O., <i>Il grande Partenio di Alcmene</i> in <i>Lexis</i> , Suppl. 1, Amsterdam 1992
Penella 2007	Penella R.J. (transl., annot., and intr. by), <i>Man and the Word. The Orations of Himerius</i> , Berkeley-Los Angeles-London 2007
Perrotta 1935	Perrotta G., <i>Saffo e Pindaro</i> , Bari 1935
Perry 1952	Perry B.E. (coll. and crit. ed., in part trans. from Oriental languages, with a comm. and hist. essay by), <i>Aesopica. A series of texts relating to Aesop or ascribed to him or closely connected with the literary tradition that bears his name</i> , Urbana 1952
Peponi 2012	Peponi A.-E., <i>Frontiers of pleasure: models of aesthetic response in archaic and classical Greek thought</i> , New York – Oxford 2012
Perusino 1993	Perusino F. (ediz. crit, trad. e comm. di), <i>Anonimo (Michele Psello?). La Tragedia greca</i> , Urbino 1993
Pfeiffer (Pf.)	Pfeiffer R. (edid.), <i>Callimachus</i> , voll. 2, Oxonii 1949-1953

- Pfeijffer I.L., *Three Aeginetan Odes of Pindar. A commentary on Nemean V, Nemean III, & Pythian VIII*, in *Mnemosyne*, suppl. 197, Leiden-New York-Köln 1999
- Pickard-Cambridge 1962² Pickard A. W. - Cambridge M. A., *Dithyramb Tragedy and Comedy*, second edition, Oxford 1962²
- Pippin Burnett 1983 Pippin Burnett A., *Three Archaic Poets (Archilochus, Alcaeus, Sappho)*, London 1983
- Pitiche* Gentili B. (intr., test. crit. e trad. di), *Pindaro. Le Pitiche*, Angeli Bernardini P., Cingano E., Gentili B., Giannini P. (comm. a cura di), Milano 2012⁵
- Platt 1898 Platt A., *Notes on Bacchylides*, in *CR*, vol. XII, n° 1, 1898, pp. 58-64
- Pöhlmann-West (P.-W.) Pöhlmann E. - West M.L., *Documents of Ancient Greek Music*, Oxford 2001
- Poltera 1997 Poltera O., *Le langage de Simonide. Étude sur la tradition poétique et son renouvellement*, Bern 1997
- Poltera 2008 Poltera O., *Simonides lyricus*, Basel 2008
- Porro 1994 Porro A., *Vetera Alcaica. L'esegesi di Alceo dagli Alessandrini all'età imperiale*, Milano 1994
- Pozzi 1981 Pozzi G., *La parola dipinta*, Milano 1981
- Prauscello 2006 Prauscello L., *Singing Alexandria. Music between practice and textual transmission*, Leiden-Boston 2006
- Prauscello 2007 Prauscello L., *Le "orecchie" di Saffo: qualche osservazione in margine a Sapph. 31, 11-12 V. e alla sua ricezione antica*, in *I papiri di Saffo e di Alceo, Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 8-9 giugno 2006*, Bastianini G. - Casanova A. (a cura di), Firenze 2007, pp. 191-207
- Pretagostini 1982 Pretagostini R., *Anacr. 33 Gent. = 356 P.: due modalità simposiali a confronto*, in *QUCC* n.s.° 10, 1982, pp. 47-55
- Privitera 1982 Privitera G.A., (trad. di), *Omero, Odissea*, vol. II (*ll. V-VIII*), Hainsworth J.B. (intr., test. e comm. a cura di), Milano 1982
- Privitera 1985 Privitera G.A., (trad. di), *Omero, Odissea*, vol. V (*ll. XVII-XX*), Russo J. (intr., test. e comm. a cura di), Milano 1985
- Privitera 1986 Privitera G.A., (trad. di), *Omero, Odissea*, vol. VI (*ll. XXI-XXIV*), Fernández-Galiano M. - Heubeck A. (intr., test. e comm. a cura di), Milano 1986
- Privitera 2009⁵ Privitera G.A. (a cura di), *Pindaro. Le Istmiche*, Milano 2009⁵
- Pucci 2007 Pucci P., *Inno alle Muse (Esiodo, Teogonia, 1-115)*, Pisa-Roma 2007
- Puelma 1977 Puelma M., *Die Selbstbeschreibung des Chores in Alkmans grossem Parthenion-Fragment (fr. 1 P. = 23 B., 1 D. v. 36-105)*, in *MH*, n° 34, 1977, pp. 1-55

- Puglia 2007 Puglia E., *Per la ricomposizione del quarto libro dei canti di Saffo (P.Oxy. 1787)*, in *SemRom* vol. X, n° 1, Roma 2007
- Rahlfs 1931 Rahlfs A. (edid.), *Septuaginta: Vetus Testamentum Graecum auctoritate Academiae scientiarum Gottingensis editum*, n° X (Psalmi cum Odis), Göttingen 1931
- Reale 1993 Reale G. (saggio introd., testo greco con trad. a fronte e comm. a cura di), *Aristotele. Metafisica*, vol. III, Milano 1993
- Reinach-Puech 1966³ Reinach Th. - Puech A., *Alcée. Sappho*, Paris 1966³
- Rescigno 1995 Rescigno A. (intr., test. crit., trad. e comm. a cura di), *Plutarco. L'eclissi degli oracoli*, Napoli 1995
- Restani 1995 Restani, D. (a cura di), *Musica e Mito nella Grecia antica*, Bologna 1995
- Richards 1964 Richards I.A., *The philosophy of rhetoric*, New York-Oxford 1964
- Rispoli 1985 Rispoli G.M., *L'artista sapiente. Per una storia della fantasia*, Napoli 1985
- Rispoli 1995 Rispoli G.M., *Dal suono all'immagine*, in *Filologia e Critica* n° 76, Pisa-Roma 1995
- Robert 1969 Robert L., *Opera minora selecta. Épigraphe et Antiquités grecques*, tom. II, Amsterdam 1969
- Roberts 1902 Roberts W.Rh., *Demetrius on Style: the Greek text of Demetrius De Elocutione edited after the Paris Manuscript*, Cambridge 1902
- Rocha-Pereira 1973 Rocha-Pereira M.H., *Pausaniae Graeciae descriptio*, vol. I (ll. I-IV), Leipzig 1973
- Romano 1991 Romano E. (comm. di), *Q. Orazio Flacco, Le Opere*, vol. I, tom. II, in *Antiquitas perennis*, Mariotti S. (collana diretta da), Roma 1991
- Rocconi 1999 Rocconi, E., *Terminologia dello "spazio sonoro" negli "Elementa Harmonica" di Aristosseno di Taranto*, in *QUCC* vol. 61, n°1, 1999, pp. 93-103
- Rosén 1987 Rosén H.B. (edid.), *Herodoti Historiae*, vol. I (ll. I-IV continens), Leipzig 1987
- Rösler 1975 Rösler W., *Ein Gedicht und sein Publikum. Überlegungen zu Sappho Fr. 44 Lobel-Page*, in *Hermes*, n° 103, 1975, pp. 275-285
- Rösler 1980 Rösler W., *Dichter und Gruppe: eine Untersuchung zu den Bedingungen und zur historischen Funktion früher griechischer Lyrik am Beispiel Alkaios*, München 1980
- Ross 1967² Ross D. (edit., with intr. and comm. by), *Aristotle. De Anima*, Oxford 1967²
- Rossi 2000 Rossi L.E., *Musica e psicologia nel mondo antico e nel mondo moderno: la teoria antica dell'ethos musicale e la moderna teoria degli affetti*, in

Synaulia, Napoli 2000, pp. 57-96

- Rossi 2006¹¹ Rossi L.E., *Letteratura greca*, Nicolai R. et alii (con la collab. di), Firenze 2006¹¹
- Russo 1985 vd. Privitera 1985
- Sachs 1940 Sachs C., *The History of Musical Instruments*, New York 1940
- Sarti 1999 Sarti S., *La salpinx greca: un'indagine attraverso l'iconografia della ceramica attica*, in *Acta Iranica*, 3ème sér., Textes et Mémoires, vol. XIX, Monumentum Marcelle Duchesne-Guillemin, Lovanii 1999, pp. 545-567
- Schmidt 1899 Schmidt W. (edit.), *Heronis Alexandrini Opera quae supersunt omnia*, vol. I (*Pneumatica et Automata*), Lipsiae 1899
- Schwartz Schwartz E. (coll., recens., edid.), *Scholia in Euripidem*, voll. 2, Berlin 1966
- Semi 1977 Semi F. (curante), *C. Plinius Secundus. Naturalis Historiae*, vol. V (ll. XII-XVII), Pisa 1977
- Serres 1985 Serres M., *Les cinq sens. Philosophie des corps mêlés*, Paris 1985
- Sevieri 2007 Sevieri R. (a cura di), *Bacchilide. Epinici*, Milano 2007
- Sevieri 2010 Sevieri R. (a cura di), *Bacchilide. Ditirambi*, Milano 2010
- Silk 1974 Silk M.S., *Interaction in poetic Imagery*, Cambridge 1974
- Silk 1983 Silk M.S., *LSJ and the Problem of Poetic Archaism: from Meaning to Iconyms*, in *CQ*, n.s., vol. 33, n° 2, 1983, pp. 303-330
- Simonini 1979 Simonini L., *Il fr. 282 P. di Ibico*, in *ACME*, vol. XXXII, fasc. II, 1979, pp. 285-298
- Sisti 1967 Sisti F., *L'ode a Policrate. Un caso di recusatio in Ibico*, in *QUCC* n° 4, 1967, pp. 59-79
- Slater 1969 Slater W. J., *Lexicon to Pindar*, Berlin 1969
- Slater 1982 Slater W.J., *Aristophanes of Byzantium and Problem-Solving in the Museum*, in *CQ*, vol XXXII n°2, 1982, pp. 336-349
- Slater 1986 Slater W.J., *Aristophanis Byzantii Fragmenta*, Berlin-New York 1986
- Snell 1958 Snell B. (post F. Blass et G. Suess ed.), *Bacchylidis carmina cum fragmentis*, Lipsiae 1958
- Snyder 1972 Snyder J.M., *The barbitos in the Classical Period*, in *CJ*, vol. 67, n° 4, 1972, pp. 331-340
- Sommerstein 2007 Sommerstein A.H.(intr., transl. and not. by), *Aristophanes. Lysistrata*, revised reprint edition with addenda & updated bibliography, Eastbourne 2007
- Starr 2013 Starr G.G., *Feeling beauty: the neuroscience of aesthetic experience*,

Cambridge MA. 2013

- Svenbro 1988 Svenbro J., *Phrasikleia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris 1988
- Talbert 2000 Talbert R.J.A. (edit. by), *Barrington Atlas of the Greek and Roman world*, Princeton-Oxford 2000
- Tarditi 1968 Tarditi G. (intr., test. sulla vita e sull'arte, test. crit., trad.), *Archiloco*, Roma 1968
- Tedeschi 1985 Tedeschi A., *L'invio del carme nella poesia lirica arcaica: Pindaro e Bacchilide*, in *SIFC*, s. III, 1985, pp. 29-54
- Thiolier 1985 Thiolier J. Cl., *Plutarque, De Gloria Atheniensium*, Paris 1985
- Thompson 1936 Thompson, W., *A Glossary of Greek Birds*, Oxford 1936
- Tsantsanoglou 2009 Tsantsanoglou K., *Sappho on her Funeral Day: P.Colon. 21351. 1-8*, in *ZPE*, n° 170, 2009, pp. 1-7
- Tsantsanoglou 2012 Tsantsanoglou K., *Of Golden Manes and Silvery Faces. The Partheneion I of Alcman*, in *Trends in Classics – Supplementary Volumes*, Montanari F.-Rengakos A. (edit. by), vol. 16, Berlin-Boston 2012
- Van der Valk Van der Valk M. (edid.), *Eustathii Commentarii ad Homeri Iliadem pertinentes*, voll. 4, Leiden 1971-1987
- Veneri 1995 Veneri A., *La cetra di Paride*, in *Mousike: metrica ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, Pisa-Roma, 1995, pp. 111-132
- Vetta 1983 Vetta M. (a cura di), *Poesia e simposio nella Grecia antica*, Roma-Bari 1983
- Vivante 1982 Vivante P., *The epithets in Homer: a study in poetic values*, New Haven 1982
- Voigt 1971 (V.) Voigt E.-M., *Sappho et Alcaeus*, Amsterdam, 1971
- Wehrli Wehrli F., (Text. und Komm. Von), *Die Schule des Aristoteles*, Heft I (*Dikaiarchos*), Basel 1944
- West 1966 West M.L., *Hesiod, Theogony*, Oxford 1966
- West 1980² West M.L. (edit. with prolegomena and comm. by), *Hesiod, Works & Days*, Oxford 1980²
- West 1982 West M.L., *Greek Metre*, Oxford 1982
- West 1984 West M.L. (edid.), *Carmina Anacreontea*, Leipzig 1984
- West 1990 West M.L., *Notes on Sappho and Alcaeus*, in *ZPE*, n° 80, 1990, pp. 1-8
- West 1992^a West M.L., *Ancient Greek Music*, Oxford 1992
- West 1992^b West M.L., *Alcman and the Spartan Royalty*, in *ZPE*, n° 91, 1992, pp. 1-7

West 1992 ^c	West M.L., <i>Greek Lyric III</i> , in <i>CR</i> , n° 42, 1992, pp. 253-255
West 1992 ²	West M.L., (edid.), <i>Iambi et Elegi Graeci ante Alexandrum cantati</i> , vol. II, Oxonii 1992 ²
West 1994	West M.L., <i>Greek lyric poetry</i> , Oxford 1994
West 1998 ²	West M.L.(edid.), <i>Iambi et Elegi Graeci ante Alexandrum cantati</i> , vol. I, spec. ed., Oxonii 1998 ²
West 2005	West M.L., <i>The new Sappho</i> , in <i>ZPE</i> , n° 151, 2005, pp. 1-9
Wilamowitz 1897	Wilamowitz-Moellendorff U. von, <i>Der Chor der Hagesichora</i> , in <i>Hermes</i> , Bd. 32, H. 1, 1897, pp. 251-263
Wilamowitz 1900	Wilamowitz-Moellendorff U. von, <i>Die Textgeschichte der griechischen Lyriker</i> , Berlin 1900
Wilkinson 2013	Wilkinson, C. L., <i>The Lyric of Ibycus</i> , Berlin – Boston 2013
Willcock 1978	Willcock M.M., <i>The Iliad of Homer, edited with Introduction and Commentary by</i> , London 1978
Winterbottom 1970	Winterbottom M. (recogn. brevisque adnotat. crit. instrux.), <i>M. Fabi Quintiliani Institutionis Oratoriae libri duodecim</i> , Oxonii 1970
Young 1971	Young D. (iterum edid.), <i>Theognis</i> , Leipzig 1971
Zanatta 2001	Zanatta M., <i>La ragione verisimile. Saggio sulla "Poetica" di Aristotele</i> , in <i>Quaderni Interdisciplinari</i> , Borrelli M. (collana dir. da), n° 4, Cosenza 2001
Zanatta 2006	Zanatta M. (a cura di), <i>Aristotele. L'anima</i> , Grasso R. (con la collaborazione di), Roma 2006
Zumthor 1983	Zumthor P., <i>Introduction à la poésie orale</i> , Paris 1983
Zumthor 1987	Zumthor P., <i>La lettre et la voix: de la littérature médiévale</i> , Paris 1987

Lessici antichi e moderni

Beekes	Beekes R., <i>Etymological Dictionary of Greek</i> , voll. 2, Leiden-Boston 2010
Chantraine	Chantraine P., <i>Dictionnaire étymologique de la langue grecque</i> , nouv. édition, Paris 2009
<i>Et.Gen.</i>	<i>Etymologicum Genuinum et Etymologicum Symeonis</i> (α-β), Sell H., Meisenheim am Glan 1968
	<i>Etymologicum Genuinum et Etymologicum Symeonis</i> (β), Berger G., Meisenheim am Glan 1972
<i>Et.Magn.</i>	<i>Etymologicum Magnum</i> , Gaisford T. (ad codd. mss. recens. et notis var. instr.), Oxonii 1848

Et.Sym.	<i>Etymologicum Magnum Genuinum, Symeonis Etymologicum una cum grammatica, Etymologicum Magnum Auctum</i> , Lasserre F. - Livadaras N. (synoptice edid.), voll. 2, Roma 1976-1992
Frisk	Frisk H., <i>Griechisches Etymologisches Wörterbuch</i> , Heidelberg 1960
Hsch.	<i>Hesychii Alexandrini Lexicon</i> , vol. I (1953) et vol. II (1966), Hauniae = Latte K. (recens. et emend.); vol. III (2005) et vol. IV (2009), Berlin - New York = Hansen P.A. (recens. et emend.).
LSJ	<i>A Greek-English Lexicon</i> , Liddell H.G. - Scott R. (compiled by), Jones H.S. (rev. and augm. throughout by), Oxford 1996
Suid.	<i>Suidae Lexicon</i> , Adler A. (edid.), partes 5, Lissipiae 1928-1938
ThLG	<i>Thesaurus Graecae Linguae</i> ab H. Stephano constructus, AA.VV., voll. 8, Parisiis 1831-1865

Abbreviazioni

DnP	<i>Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike</i> , Cancik H. - Schneider H. (herausgeg. von), 16 Bände, 9 Suppl., Stuttgart-Weimar 1996-2003, 2004-2014 (Suppl.)
DkP	<i>Der kleine Pauly. Lexikon der Antike</i> , Ziegler K. - Sontheimer W. (bearb. und herausgeg. von), Bände 5, München 1979
EAA	<i>Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale</i> , AA.VV., Bianchi Bandinelli R. (dirett. di redaz.), voll. 7, 5 suppl., Roma 1958-1966, 1971-1994 (suppl.)
EGF	vd. Davies 1988
LIMC	<i>Lexicon iconographicum mythologiae classicae</i> , Kahil L.-Reverdin O. (préface de), voll. 18, Zürich-München 1981-1999
PMG	vd. Page 1983 ⁴
PMGF	vd. Davies 1991 ^a
RE	<i>Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft</i> , Kranz W. (herausgeg. von), Stuttgart-Weimar 1894-1980

TAVOLA 1



Anfora attica del Pittore di Nesso, 620-610 a.C. ca. Atene, *Museo Archeologico Nazionale*, n.i. 1002. Fotografia da:

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:National_Archaeological_Museum_of_Athens_1002

TAVOLA 3



Lucerna di terracotta, VI sec. a.C. Gela (Cl), *Museo Archeologico Regionale*, n.i. 31307. Fotografia concessa dal suddetto museo, che si ringrazia, su richiesta dell'autore.

TAVOLA 5



Olpe corinzia, cosiddetta Olpe Chigi, 640-630 a.C. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, n.i. 22679. Fotografia da: <http://institutfrancais-palermo.com/fr/node/4676>

TAVOLA 6



Idria attica con Amazzone, 490 a.C. ca. München, *Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek*, n.i. 2423.
Fotografia da: www.limc.ch

TAVOLA 4

Primo *antitheton* (vv. 12-14):

TESTO	οὐδέν	βαρυπενθέσιν ἄρμόζει μάχαις	φόρμιγγος ὀμφὰ	καὶ λιγυκλαγγεῖς χοροί
ANALISI	↑ Negazione	↑ Verbo incatenato fra il determinante e il determinato del dativo	↑ Soggetto 1 preceduto dal suo determinante	↑ Soggetto 2 preceduto dal suo determinante
SIGNIFICATO LETTERALE	«per niente/non»	«si adatta (si connette) alle (con le) battaglie dal profondo dolore»	«la voce di una φόρμιγξ»	«e cori dal suono penetrante»
SIGNIFICATO METAFORICO	non	si adattano alla tristezza della guerra [<i>terminologia non-musicale</i>]	i canti e le danze [<i>terminologia musicale</i>]	
ANTITHETON	Guerra <i>contro</i>			Feste

Secondo *antitheton* (vv. 15-16):

TESTO	οὐδέν	θαλίαις	καναχὰ χαλκόκτυπος·
ANALISI	↑ Negazione, con ellissi verbale	↑ Dativo	↑ Soggetto unico, seguito dal suo determinante
SIGNIFICATO LETTERALE	«per niente/non»	«[si adatta/connette, <i>sott.</i>] alle/con le feste»	«uno strepito che risuona di bronzo»
SIGNIFICATO METAFORICO	non	si adatta al sentimento di gioia [terminologia non musicale]	il suono delle armi [terminologia musicale]
ANTITHETON	Feste <i>contro</i> Guerra		

TAVOLA 2

Adynaton

Locus	Enunciato categorico negativo di possibilità ¹ :	Enunciato controfattuale il cui conseguente è un enunciato negativo di possibilità ² :	Enunciato categorico affermativo di possibilità:	Enunciato categorico affermativo di possibilità:
	$\sim \Diamond A$ (non è possibile che A)	$\sim B \ \& \ B \rightarrow \sim \Diamond A$ (non B, ma se anche B allora non sarebbe possibile che A)	$\Diamond C$ (è possibile che C)	$\Diamond D$ (è possibile che D)
Hom. <i>Il.</i> II, vv. 488-493: «io non narrerò né nominerò la moltitudine, neanche se avessi dieci lingue, dieci bocche, una voce instancabile, e un cuore di bronzo, a meno che le Muse olimpie, figlie dell'egioco Zeus, non ricordino quanti vennero sotto Ilio; narrerò invece i comandanti delle navi e tutte le navi».	Non è possibile che io elenchi tutti i combattenti venuti a Troia (v. 488).	Non ho dieci lingue, né cento bocche, né una voce instancabile, né un cuore di bronzo, ma se anche avessi tutto ciò, non mi sarebbe comunque possibile elencare tutti i combattenti di Troia (vv. 489-490).	Soltanto le Muse possono elencare tutti i combattenti (vv. 491-492).	Io posso elencare i soli comandanti e le navi che andarono a Ilio (v. 493) ³ .
Alcm. fr. 1 Davies, vv. 96-99: «ella [<i>i.e.</i> Agesicora] non è più melodiosa delle Sirene, quelle infatti sono dee, ma invece [di undici] fanciulle, [canta come] dieci» ⁴ .	Non è possibile che Agesicora abbia una voce più melodiosa di quella delle Sirene (vv. 96-97).		Le Sirene possono avere una voce insuperabile perché sono dee (v. 98).	È possibile per Agesicora far prevalere la sua voce su quella di altre coreute messe insieme (vv. 98-99) ⁵ .

¹ Enunciato che si riferisce al mondo attuale (categorico) e che esprime l'impossibilità di un atto (negativo di possibilità).

² Enunciato ipotetico che si riferisce a certi mondi possibili ma non attuali (controfattuale ipotetico dell'irrealtà) la cui proposizione principale (conseguente) è un enunciato di impossibilità (negativo di possibilità).

³ Gli enunciati «mi è impossibile elencare tutti i combattenti» equivale a «mi è possibile elencare i soli comandanti». In simboli logici: $\Diamond D \ \& \ \sim \Diamond A$.

⁴ Lo stato molto lacunoso del papiro non ci consente di comprendere a pieno questa formulazione di superiorità canora di Agesicora nei confronti del coro. Occorre utile, a questo proposito, il ricorso agli scolii papiracei. Per la trattazione dei vv. 98-99, cf. Calame 1983, p. 347.

⁵ Gli enunciati «è impossibile che Agesicora abbia una voce più melodiosa di quella delle Sirene» equivale a «Agesicora può far prevalere la sua voce su quella di altre coreute messe insieme». In simboli logici: $\Diamond D \ \& \ \sim \Diamond A$.

INDICI

Indice dei nomi e delle cose notevoli

(Termini in alfabeto latino)

Achei:	pp. 20, 34, 42, 67 n° 5, 69, 72, 83, 98 n° 1, 158 n° 5, 171, 177 n° 1, 182 n° 2	ape:	pp. XVI, 52 n° 11, 91, 94, 120, 187 n° 7
Achille:	pp. XIV, XV, XXIII, XXVIII, XXIX, XXX, 10, 13, 31, 41, 69 n° 7, 70, 83, 108, 135, 140, 144 n° 1, 148, 149, 167, 177 n° 1, 178 n° 8, 182, 199	<i>apophthegma</i> :	p. 198-199
acqua:	pp. 19, 20, 46 n° 3, 66, 72 n° 5, 76, 77, 81 n° 1, 102, 130, 145 n° 5, 178-183	aquila:	pp. 52, 91, 94, 119, 136, 170 n° 7
acusmatico:	p. 182 n° 6 (voce a.)	araldo:	pp. 27, 40, 52 n° 11, 91, 96, 98, 123 n° 4, 147
acuto:	pp. XXXIII, 30, 40, 43, 45, 67 n° 5, 136 n° 5, 143, 145, 167, 185 n° 4	aratro:	pp. 6-9, 10 n° 4, 13-14
Ade:	pp. XXXIII, 17, 18, 25 n° 9, 65	Ares:	pp. XXXIII, 24, 25 n° 9, 84, 133, 134
aderire:	pp. 78, 82-83, vd. ἀρρίσκω	argento:	pp. 3-4, 41, 69 n° 1
Afrodite:	pp. 4, 7 n° 6, 10, 44, 48, 59 n° 7, 60 n° 6, 61, 67-69, 77 n° 4, 84-85, 164, 179, 180 n° 4, 181	Argeo di Ceo:	pp. 87-88, 156 n° 5
Agamennone:	pp. 12-13, 24, 50, 63 n° 4, 69, 75 n° 4, 70, 83, 108, 162, 172	Aristofane di Bisanzio:	pp. 110-113, 115 n° 2
Agesicora:	pp. XXVII, XXXVI-XXXVII, 1-4, 6 n° 6, 7-10, 13-14, 16 n° 6, 69 n° 1, 166, 169-175	Aristonico:	p. 132
Agido:	pp. XXII, XXVII, XXXVI-XXXVII, 2, 4, 6 n° 6, 7-10, 13-15, 69 n° 1, 166, 169, 173-177	armi:	pp. V, 21, 24-26, 28, 31, 90, 132-134, 144 n° 4, 145 n° 5, 147 n° 4, 148, 167, 171, 177 n° 1
Aiace (Tel.):	pp. 42, 145 n° 4, 149, 154, 177 n° 1	armonia:	pp. XLIV-XLV, 2, 20, 22 n° 3, 24, 34 n° 6, 35-37, 140, 153, 166, 170
alate parole:	pp. 67, 178, 187	Arturo (stella):	pp. 9 n° 7, 77
albero:	pp. 65, 92, 185-187, 190	asino:	pp. 92, 173, 187
Alcibiade:	p. 140	Atena:	pp. XIV, 10 n° 5, 30, 37, 92, 95-96, 107 n° 2, 135, 145 n° 1, 146, 148-149, 165 n° 1, 169 n° 1, 171, 180 n° 4, 181, 187 n° 2
Alcinoo:	pp. 3, 135, 152, 180 n° 4, 181	Atene:	pp. 21, 34 n° 8, 60 n° 8, 122 n° 2, 124 n° 3, 140, 143, 146-148, 168, 199 n° 5
alcione:	pp. 46-48, 50-51, 79 e 82 (giorni d. a.)	Ateniesi:	pp. XIII, 12, 43 n° 5, 44-45, 84 n° 2, 95, 96 n° 4, 126, 141 n° 2, 143, 158 n° 5, 161 n° 4
Alessandro Magno:	pp. IX n° 4, 132	Atossa:	p. 177
ali di animali:	pp. 47 n° 4 e 8, 57 n° 3, 188, 191-192	auleta:	pp. XXXVIII, XLV, 35-37 (a. frigio), 132 n° 2, 141 n° 4
ambrosia:	pp. 6, 10-11, 13, 14, 48	auletico:	pp. 36-37, 135 n° 2, 139
Ammonio:	pp. 78, 198	aulodico:	pp. 36-37
Anattoria:	pp. 31, 176	aureo:	pp. 5, 41, 50, 65, 68-69, 94 n° 4, 127, 156, 160, 164, 193
		Aurora:	p. 3 n° 2, 4 n° 2, 48, 59-61, 84 n° 2, 173,

	177 n° 2, 192	Cariti:	pp. 33, 35, 48 n° 3, 68 n° 6, 127, 160 n° 2, 210
Bacco:	pp. 20, 101, 108 n° 1	carro:	pp. 25 n° 5, 53, 66 n° 1, 89, 97, 117, 124 nn° 2 e 5, 129 n° 2, 171 n° 3
banchetto:	pp. XL, XLII, 14, 18, 25, 56, 74, 101, 114, 134, 151, 152, 154, 179, 195, 196, 197 n° 1	"cartolina sonora":	p. 31
barbaro/a:	pp. 12, 19 n° 6, 101	Cassandra:	pp. 12, 70, 72, 109 n° 4, 161-162, 164-165, 172, 175
bellezza:	pp. V, XV, XVI, XIX, XXII, XXXVI, XXXVII, XXXVIII, 2-5, 9-10, 13, 20, 28, 31, 38, 40-41, 48, 52, 58-61, 63-65, 67-70, 75, 82, 87, 99-100, 116 n° 3, 119, 128, 141, 161 n° 1, 163, 164, 165-166, 169-171, 175-177, 193, 195	cavallo:	pp. 1-2, 4, 46, 55 n° 3, 177, 199 n° 5
bere:	pp. 21 n° 1, 65 ("b. con le orecchie"), 101, 103	celebrare:	pp. XXII, 53, 61 n° 4, 70, 72, 86, 88, 171 n° 4, 175, 182 n° 1
<i>Berufsdichter</i> :	pp. 123-124	cerilo:	pp. 46-47, 51, 63, 79, 82
biancore:	p. 60	cerimonia/-iale:	pp. XVII, XXXI, XXXVI-XXXVIII, XLII, 13, 28, 30 n° 1, 40-43, 173, 175-176
biondo/a:	pp. 67-69, 75 n° 4, 165, 170	cervo/a:	pp. 104-109
<i>book-culture</i> :	pp. VII-VIII, XIII, 9 n° 2	<i>Charonia tritonis</i> :	p. 113
Borea:	pp. 84-85, 102	chiarezza:	pp. XI, XIX, XXXI, 52 (c. sonora), 103, 107, 138-139 (c. Sonora), 172-173 (c. sonora), 187 e 192 (c. sonora)
bosco / boschetto:	pp. 69 n° 6, 74 n° 6, 179, 178 n° 8 (b. Sacro), 180-181, 183	chiacchierone/ ciarliero:	p. 199, vd. κωτίλος
bramito:	pp. 106-108	cicala:	pp. XVI, 50 n° 1, 59 n° 1, 60 n° 8, 173, 184-188, 190-192
brillante / brillantezza:	pp. 4, 26, 47, 60, 62 n° 2, 64 n° 1, 98, 116, 144 n° 1, 149, 173	cigno:	pp. IX n° 5, XXXV n° 8, 4, 9 n° 5, 16 n° 6, 47 n° 3, 90, 122, 128, 166, 170-174, 175 n° 3, 191
bruciare:	pp. 84, 148, 182, 184, 192	Circe:	pp. 10-11, 107 n° 2
cadavere:	pp. 115, 116 ("c. che parla")	Cirno:	p. 175 n° 9
Callia di Mitilene:	pp. 110-111	citareggiare:	pp. 29, 131, 133-134, 153
calligramma:	p. XXXI	citarodico:	pp. 18, 33, 46, 51
Calliope:	pp. 51-53, 56, 124 n° 5, 133	civetta:	pp. 9 n° 5, 146, 148, 161, 166, 168-169, 173, 174
campana (di tromba):	pp. 93 n° 1, 142-143, 144 n° 5, 145 nn° 4 e 5, 145, 149	<i>cliché</i> (struttura-c.):	p. XXII
canone (alessandrino):	p. XXXII	Clio:	pp. 53 n° 2, 61 n° 4, 66 n° 4, 99 n° 7, 120 n° 1, 127, 158, 159
canto:	pp. 1 n° 1, 2 n° 3, 3-5, 16-18, 20, 21 n° 4, 25, 26 n° 2, 28-29, 33-37, 39, 41, 42 n° 1, 43-63, 64 n° 4, 65-67, 69-71, 73, 75-76, 80, 82, 84 n° 1, 84 n° 2, 86-88, 89 n° 1, 90-91, 93, 95-97, 99, 116 n° 3, 117-120, 122-131, 135-142, 147-148, 150-154, 156, 158-161, 163-176, 177 n° 1, 178-179, 183, 185-188, 190-195, 197-198	Clitemnestra:	pp. 12, 72
capelli:	pp. 3, 4, 48, 59, 60, 63, 65, 68, 69 (c. aurei), 81	cogliere:	pp. 122, 128-130 (c. peani)
		colomba:	pp. 10-13, 90 n° 1, 167
		congelata (metafora c.):	pp. XXI n° 5, 59 n° 2, 133
		connettere:	pp. 22 n° 1, 24

corega:	pp. XXXVI-XXXVIII, 4, 13-14, 169-170, 175	Elicona:	p. 130n° 4, 139n° 1
corona:	pp. 84 n° 2, 97, 104 (c. di inni), 123	epitalamio:	p. 40
cupo:	p. 60, 63 n° 4, 65, 79 n° 4, 144 n° 4, 166, 169, 173	Era:	pp. 4n° 3, 10, 28, 32 n° 2, 42 n° 1, 53 n° 2, 62 n° 3, 69 n° 7, 80
Danae:	pp. 80-82, 102 n° 3, 199	Eracle:	pp. XXI, 25, 47 n° 3, 53, 73, 123, 142, 192
danza:	pp. X, XXXI, XXXVI, XXXVII n° 6, 14, 17-18, 47, 56, 57 n° 3, 59, 62-63, 108 n° 1, 132 n° 2, 133 n° 2, 135, 152, 153 n° 1, 159, 195, 198-199	Eribea:	pp. 44, 141 n° 2
Deianira:	pp. 76, 123	Erinni:	pp. 50 n° 5, 95
Delfi:	pp. 5, 34, 89, 122-125, 128-130, 132, 139 n° 1	eros:	pp. 38, 59 n° 6, 68, 84-85, 146
Demàde:	p. 35	estetico:	pp. XVI, XVII, XVIII, XXVII, XXXI, 12, 13 n° 3, 19, 25, 26 n° 2, 29, 32, 34 n° 10, 43, 51-52, 55, 64, 72-73, 82, 85, 92, 101-102, 117, 135, 137, 141, 164, 165, 167, 169, 171-173
Demostene:	p. 34 n° 10	<i>ethos</i> :	pp. 37 n° 8, 215
Dicearco:	pp. 110- 113	Ettore e Andromaca:	pp. XXVIII, 31 n° 1, 40-41, 43, 175 n° 7
Dionisie (Grandi D.):	pp. XLV, 143	Eufranore (pittore):	p. 199
Dioniso:	pp. 24, 25 n° 9, 69 n° 1, 130, 140	Eurialo (bellezza di E.):	pp. 3, 38 n° 5
disordine (d. visivo):	p. 182	Euro:	pp. 20, 80
Dodona:	pp. 11-12 (sacerdotesse di D.)	fama/famoso:	pp. V, XI, XIII n° 2, XV, XXVIII, XLI n° 6, XLV, 2, 11, 28, 41, 47 n° 2, 53 n° 2, 64, 70-71, 75, 86-88, 97, 100, 102 n° 3, 103 n° 3, 109, 111, 117, 120, 123-125, 127, 140, 143, 150, 156, 160-161, 163, 165 n° 2, 168-169, 175, 186, 193, 196, 198-199
dolce / dolcezza:	pp. XX n° 3, XXII n° 1, XXX, XXXIII, 4-5, 11-12, 16, 19, 22 n° 3, 33-34, 38 n° 1, 39, 41, 43, 46, 48-49, 51-52, 60, 62-63, 65, 66 n° 4, 71-75, 77-79, 82-83, 86, 90-91, 94, 102 n° 5, 103, 105, 110, 113, 118, 120, 122-123, 127, 134, 136-139, 153-154, 170, 172, 175, 178-179, 181, 183-184, 186, 191, 193-194, 196-197	fantasia:	pp. II, XIV, XV, XVI, XX, XXII, XXIII, XXIV, XXV, XXVI, XXVII, XXVIII, XXX, XXXI, 56, 139, 145 n° 8, 159 n° 1, 180
doni (bei doni):	pp. IX, 41, 44, 58, 61 n° 4, 62-64, 128, 180 n° 4	Feaci:	pp. 3, 135, 137, 152, 181
eco:	pp. XXV, XXXI n° 6, 16, 27, 29-30, 32, 40, 42-43, 50, 93, 108, 111, 161, 173, 185-187, 192	Fedro:	pp. 47n° 4, 183, 186
Efestee:	p. 143	fenomeno:	pp. XIII, XXXVI n° 2, 26, 39, 39 n° 2, 144 n° 2, 144 n° 5, 156 n° 2, 165 n° 2, 174, 176 n° 8, 179
Efesto:	pp. XXVIII, XXIX, XXX, 41, 70, 83	ferro:	pp. 114, 131, 133-134
Egeo:	pp. 44 n° 2, 129, 143, 146, 147	festa/festeggiare:	pp. V, IX, X, XXIX, XXXVIII, XXXIX, XLIII, XLIV, 14 n° 1, 18, 21, 22, 22 n° 3, 23-26, 31, 34, 35 n° 4, 41, 43, 50, 56, 60, 64, 126 n° 5, 132, 134, 136 n° 1, 140, 142-143, 150-152, 155, 156 n° 5, 157-179 n° 7, 196
Egina:	pp. XLIII, 123, 157, 158, 159	Filomela:	pp. 73, 168 n° 9, vd. Usignolo
elegante / eleganza:	pp. XIII, XVIII, XXXIII, 4 n° 1, 10-11, 17, 19, 34 n° 6, 37-38, 59, 65, 68, 73, 100-102, 108n° 1, 143, 173, 175, 179, 187-189, 194-195	Filottete:	pp. 79, 213
Elena:	pp. 4, 34 n° 8, 67-69, 165, 187 n° 1		

fiore:	pp. XXXIII, 46, 62, 84, 99, 134 n° 2, 181	103, 107, 118, 120, 126, 128, 129, 138, 149, 168, 170-171, 180, 184, 187, 195, 197
fiorire:	pp. 4n° 1, 134	
flautini:	pp. 195, 196	immagine: pp. VI, VIII, X, XI, XIII, XVII, XXI, XXIII, XXV, XXVI, XXVII, XXVIII, XXIX, 1, 3-4, 12-13, 15, 25, 32, 42, 45, 46, 47 n° 8, 49 n° 6, 52-53, 63-64, 67-68, 80, 83 n° 7, 84-85, 88 n° 5, 91, 93 n° 1, 94-99, 105 n° 6, 108, 117, 119-120, 123 nn° 3 e 4, 124, 127, 128 n° 4, 129, 132, 137-139, 148, 151-153, 157-158, 159 n° 6, 165, 167, 180 n° 6, 182, 187, 191-192, 198
focaccia:	pp. 14, 193	
fonosfera:	pp. VII, XVI, XXVI, XXIX, XXXI n° 2, 34, 181	
freddezza:	pp. 180, 182	
freschezza:	pp. 37 n° 6, 61, 76-77, 179, 182-183, 196	incenso: pp. XXVIII, 42-43, 179
frigio:	pp. 36-38	infiammare: p. 144
fumetto ("fumetti greci"):	pp. XI, 151	interno (suoni i.): p. XV
gallo:	pp. XVIII, 75 n° 2, 87, 89-99, 120, 157-159, 203, 205	inviare / invio: pp. 27, 89 n° 7, 122, 123, 127, 128, 159 n° 4
garrulo/garrula:	pp. 74, 76	Io: p. 92
Gastrodora:	pp. 79, 100-101, 103	Ionî: pp. 143
gemito:	pp. 18 n° 6, 32	Iperborei: pp. 18, 25 n° 6, 34, 122, 128-129
ghirlanda:	pp. 44, 61n° 4	iporchema: pp. 198, 204
giardino:	pp. 180-181, 183	Lacone di Ceo: pp. 155 n° 5, 156, 159, 161
<i>Gimnopedie</i> :	p. 134	lanciare ("l. suoni"): p. 141 n° 2
gorgoglio:	pp. 72, 180, 182-183	Laso di Ermione: pp. XLIV, 140
grido/gridare:	pp. V, XIV, XVII, XVIII, XX, XXIX, XXXIII, 4 n° 3, 19-20, 25, 27-28, 29 n° 3, 30-32, 40, 42-45, 48 n° 2, 52, 72, 76-77, 89, 90 n° 1, 91-92, 97-98, 101-102, 104, 106-109, 116, 136-138, 141, 144, 146-149, 167-169, 177 n° 1, 181-182 (distanza di un g.)	leggerezza: pp. 39, 46, 52, 187, 194
gru:	pp. 136 n° 5, 170 n° 7, 171	Leto: p. 30 n° 3
guerra:	pp. XV, XXIX, XL, 18-21, 23-26, 32 n° 1, 34, 43, 48 n° 3, 65, 67, 69-71, 80, 84, 92, 98 n° 1, 101, 104, 125, 132-135, 142, 144, 146-149, 151, 158 n° 5, 162-164	lettura: pp. XXVI, XXX
Ierone:	pp. XLII, XLV, 50, 53, 61 nn° 4 e 5, 66, 89-90, 94 n° 1, 97, 98 n° 3, 99, 116 n° 3, 117, 120, 124 n° 2, 127, 128, 160	limpidezza: p. 192
imboccatura:	pp. 143, 145-146	<i>lituus</i> : p. 143 n° 6
imeneo:	pp. XXVIII, XXIX, 40-41, 70	Locresi (L. Zefirî): p. 133
immaginazione:	pp. II, XIV, XV, XXIII, XXIV, XXV, XXVII, XXVIII, XXX, 83, 144	<i>logos</i> : p. XXV
immaginario:	pp. I, VIII, XVIII, XXI, XXXIII, 11, 17, 24, 26, 34, 46, 72, 75, 84, 94, 99, 101,	luce: pp. XIV, XVI, XVIII, XXII, XXVII, XXXIII, XLI n° 11, 3, 7 n° 7, 11, 30 n° 3, 31, 34 n° 4, 37, 56, 57 n° 4, 60 n° 5, 64, 66, 84 n° 2, 95, 111, 116, 125, 130, 149 n° 1, 153 n° 1, 174-178, 193, 198
		luminosità / luminoso: pp. 4 n° 1, 8-9, 46 n° 3, 59 n° 7, 60, 64-65, 76, 84, 124 n° 2, 149, 165, 169 n° 1, 173, 176-178, 187, 199
		Mantineia: p. 199
		mare: pp. XVII, 28, 40, 44-46, 66, 77-82, 84 n°

	2, 85, 101-104, 109, 112-113, 114 n° 1, 116, 123-129, 168	Nannò	p. 4 n° 1
Medusa:	pp. XXXI n° 4, 37	Nausicaa	pp. 25 n° 5, 181
Melanzio:	pp. 181-182	nave	pp. 2, 44, 65, 80, 103, 122- 127, 177
melodia /melodioso:	pp. X, XL, XLIV, 1-2, 4-5, 15-16, 20 n° 5, 30, 33, 35 n° 7, 36-39, 43, 75 n° 3, 86, 114, 116 n° 3, 118, 132, 140-141, 154, 161, 168, 170-171, 173, 193, 195	Nestore	pp. 3, 10, 30, 49, 69, 90, 132 n° 6
memoria:	pp. II, VI, IX, X, XII, XIV n° 1, XV, XVI, XXIII, XXV, XXVI, XXVII, XXX, 16, 26, 70, 86, 117, 163, 174, 198	Nike	pp. 99 n° 7, 155, 160, 165 n° 1
Menadi:	p. 129	Nilo	p. 128 n° 4
Menelao:	pp. 48 n° 3, 56, 67 n° 3, 68, 68 n° 4, 98 n° 1	Ninfe	pp. 181, 183 (giardino delle N.)
mentalità (m. sonora):	p. XI	molteplicità (m. dei canti)	pp. 70, 124
mescere:	pp. 20, 179 n° 7	nitidezza (n. dei suoni)	p. 173
messaggio:	pp. XI, 6 n° 2, 12, 27, 31, 88 n° 5, 106, 146, 186 n° 4	nocchiero	pp. 1, 125
<i>metaphor</i> :	pp. XXI n° 5, XXII, 165 n° 4, 178, 188 n° 3, 196	<i>nomos</i>	pp. 36-38, 135 n° 2
<i>Metroa</i> :	p. 36	nostalgia (n. acustica)	pp. 27, 28 n° 1, 31
miele:	pp. XVII, XX n° 3, XXXIII, 45, 48-49, 51, 66, 78, 82, 83 n° 7, 86, 90, 94, 116, 120 n° 1, 136, 138, 196	<i>nuntius</i>	pp. 93, 96-97
mimetismo (m. lirico):	p. 129	Noto	pp. 20, 80
Mirsilo:	pp. XL, 150-151	oblio	pp. XXXIII, 17, 29 n° 3, 60, 66, 117
Minosse:	pp. 44, 79 n° 4, 84 n° 2, 141 n° 2, 159 n° 4	occhio	pp. XX (porre davanti agli o.), 60, 81, 117, 170 n° 7 (o. mentale)
Minotauro:	pp. 44, 141 n° 2	Oceano	pp. V, 48, 77, 173
morbido/ morbidezza:	pp. XXXIII, 61, 84 n° 2, 194-197	Olimpo	pp. 16, 18, 35-36, 138, 140
mortale:	pp. 2-5, 25, 48, 64, 69, 146, 163	oralità	pp. VII, VIII, XI n° 4, XIII, XXVII n° 1, XXXII n° 3
mugghio:	p. 101, 103	oralista (teoria o.)	p. XIV
muggire/muggito:	p. 144 n° 2	orecchio (o. mentale)	pp. II, XXVI, XXVII, XXVIII, XXX, 13, 18, 26-27, 65, 81, 108, 157, 170
Musa:	pp. XXVI, 2, 15-16, 18, 51-57, 66, 71, 86-87, 90-91, 94 n° 4, 97, 99, 123, 124 n° 5, 134, 136, 137-139, 156, 158-160, 194	Orfeo	pp. XXXI n° 2, 64 n° 4, 129, 130
Musa-Sirena:	pp. 51, 137	oro	pp. XXIX, 3-5, 10, 57 n° 2, 59 n° 7, 60, 66, 68, 69 n° 1, 95 n° 4, 124, 165, 193
muto	pp. XIV, XXXVIII, XXXIX, 18, 51, 130	Orthria	pp. XXXVI, 6-7, 9, 13, 15
		ospite/ospitalità	pp. 89 n° 7, 127, 135, 152, 162-164
		Pan	pp. 49 n° 5, 77 n° 4, 86, 154
		Panatenee (Grandi P.)	pp. 126, 143
		Patroclo	pp. 31, 140, 177 n° 1
		peana	pp. XXXVIII, XLII, 18 (associazione antitetica p.-Ade, 40, 43-45, 74, 78, 129,

132, 135 n° 2, 136 n° 1, 197

Penelope pp. 35, 48 n° 3, 118, 120, 178

penetrante
(suoni p.) pp. 15-16, 21-22, 26, 49, 51, 52, 58-62,
63 n° 4, 72, 80, 94, 134 n° 1, 136-138,
146, 155, 172, 186-188, 191-192, 194

performance pp. IX, X, XIV, XIX, XXV, XXVII,
XXVIII, XXX, XXXI, XXXIII, XXXVI,
XXXVII, XXXVIII n° 4, XXXIX, XLIV,
5 n° 6, 9, 13, 16, 29, 35, 38-41, 51, 56,
62, 70-71, 76, 94, 117, 122, 124-125,
137 n° 7, 145 n° 2, 150, 157-158, 162,
164, 169-170, 173-174, 179, 183

Perseo pp. 37, 81, 102 n° 3

Persiani pp. XL, 20 n° 5, 95, 144, 146 n° 5, 177

Petree pp. 21, 22 n° 4

phyllobolia p. 99

piacere pp. II, XI, XV, XXIV, XXV, XXVIII,
XXX, XXXI, XXXII, XXXIII, 16, 18,
28, 30, 33, 41, 43, 54, 56, 59 n° 7, 62,
64-65, 73, 112, 115, 128, 137-138, 150,
153-154, 160, 172, 184, 193-197

Pieria pp. 60, 122-124, 128-129, 130 n° 3

Pieridi pp. 87-88

Pireo p. 124 n° 4

pirrica p. 132 n° 2,

Pitea pp. 98, 123, 157, 158

Pittaco pp. XL, 150-155

pittura pp. XXVIII, 197, 198 (p. parlante), 199

Pizia p. 182 n° 3

Pleiadi pp. 6 n° 5, 7, 8-10 (mito delle P.), 13 n°
2, 169, 176 n° 9

plurisensoriale pp. XV, XVI, XXV, XXVIII, XXXII, 77,
83-84, 101, 112, 144 n° 4, 199

policefalo pp. 36-37

Policrate di Samo pp. XLI, XLII, 86, 125, 163

Polistore
(Alessandro P.) p. 35

polyphonia: p. 141

Poseidone: pp. 22, 44, 45

preludio: pp. 37, 46

Priamo: pp. 70, 161, 162, 164, 165, 175, 186

Procne: pp. 35, 71, 74, 76, 85, 118-120, 168 n° 9,
vd. Usignolo

proemio: pp. 2, 55, 56 n° 3

punta: pp. 73, 133 n° 3, 134 nn° 1-2 (p. di
lancia che fiorisce)

quercia: pp. 11, 130 n° 3

reale (suoni r.): pp. XXX, 157, 173

re-performance: pp. 70, 71, 117

ricordo: p. 70 n° 1 (distinzione fra memoria e r.)

rimbombo/
rimbombare: pp. 25, 28 n° 8-9, 79, 102, 144 n° 2, 168
n° 3, 171, 192 n° 1

ripetitività
(r. dei canti): pp. 70, 71, 190

risuonare: pp. XIV, XXIX, XL n° 8, 4, 18, 21, 22,
27-29, 31, 32, 37 n° 4, 41, 42, 64, 65, 72,
73, 78 n° 4, 80, 85, 86-88, 90 n° 1, 102,
114, 117, 122, 138, 144 nn° 2 e 4, 148,
149 n° 2, 153, 154 n° 3, 167, 171, 178,
180, 182-186, 192 n° 1, 194

ritmo: pp. XIV, XXX, XXXI, XXXIV, 16, 31,
36, 40, 43, 51, 53, 57, 109, 124 n° 3,
132, 185

robot: p. XXX

rondine: pp. 12, 34, 35 n° 1 e 4, 49, 71-77, 85-87,
168 n° 9, 182 n° 5, 186 n° 2

rotta: pp. 124, 159

ruvidezza
("r. sonora"): p. 196

sacrale/
sacralità/sacro: pp. IX, XXXI, XXXIII, XXXVI,
XXXVII, 5, 9, 10, 11, 13, 14, 20, 21, 25,
27-32, 36, 39, 41-43, 45-48, 50, 51, 57,
58, 63, 65, 77, 79, 82, 91, 95 n° 4, 108,
115, 117, 123, 126, 127, 143, 157, 160,
167 n° 2, 170, 172, 173, 175 n° 3, 179,
180-183, 188, 191

sacrificio: pp. 43 n° 2, 50, 82, 181

salmo: p. 37

Samî: pp. 138, 194

Scamandro: p. 171

Scilla: pp. 90 n° 1, 137, 167

scriptio continua: p. X

scrittura: pp. VI-XI, XIII, XXVI

scudo:	pp. XXVIII-XXX, XXXVIII, XL n° 13, 41, 70, 90, 96, 132 n° 2, 144 n° 4, 146, 167 n° 1, 178 n° 8, 192, 212	Teaio di Argo:	p. 158 n° 5
Senofonte di Corinto:	pp. 95, 134	Telchini:	p. 173
Serse:	p. 177	Telemaco:	pp. 3, 10, 56, 118, 132 n° 6, 178
signoria (s. della Musa):	pp. 90, 117	tempio (t. sacro):	pp. 68, 117, 156, 179
silenzio:	pp. V, X-XII, XIV, XXVI, XXXI, XXXIII, 2, 17, 29 n° 3, 53, 65, 66, 81, 116, 117, 140, 198	tenerezza/tenero:	pp. 62 n° 1, 81, 84, 195-197
simile (s. agli dèi):	pp. 3 n° 2, 4 n° 5, 40-41, 48, 90	tenor:	p. XXI
simposio:	pp. XVII, XXII, XXXI, XL, XLI, XLIII, XLIV, 19, 20, 25 n° 9, 27, 73, 76, 79, 95, 100-103, 107, 112, 113, 134, 135, 150, 151, 155, 185, 193, 195, 197	Tereo:	p. 168 n° 9, vd. usignolo
Sirena:	pp. 11, 51, 136, 137-139, 147	Terone di Agrigento:	pp. XLII, 91, 161
Sirio:	pp. XVI, 6, 8-10, 176 n° 9, 184, 192	Tesee:	p. 143
Socrate:	pp. 47 n° 4, 170 n° 5, 171 n° 4, 183, 186	Teseo:	pp. 32 n° 1, 43 n° 5, 44, 45, 79 n° 4, 84 n° 2, 129 n° 3, 141 n° 2, 143, 147, 148
Sogene:	p. 133 n° 6	Teti:	pp. 69 n° 7, 165 n° 1
sogno:	pp. 24, 50	Tisia:	pp. XVIII, 127
sole:	pp. XXIII n° 3, 7 n° 7, 8, 9 n° 3, 59, 60, 64, 77, 95-97, 175-177	toccare (voce che t. le orecchie):	p. 84
song-culture:	pp. X, XIII, XXVI, XXXII	Trezene:	p. 148
Sopatro:	pp. 110 n° 8, 111, 113, 114	Tritone:	p. 113 n° 4
sopravalutazione (s. sonora):	p. 92	Trinkkultur:	pp. 19, 100
Sosifane:	pp. 7, 8	Troia:	pp. XXIX, 3 n° 1, 34, 50, 55 n° 3, 67, 69-71, 80, 86, 125, 162-164, 167
sparviero:	pp. 76, 90, 118, 119, 167-169	Troiani:	pp. XIV, 20, 30, 42, 48 n° 3, 60 n° 8, 67 n° 5, 69, 72, 98 n° 1, 102, 107, 144 n° 1, 148, 149, 158 n° 5, 177 n° 1, 182 n° 2, 186
splendore:	pp. XXXIII, 3, 9, 43, 44, 58, 59, 62, 64, 66-68, 105, 165, 177 n° 1, 179	Troilo:	pp. 163, 165
Stentore:	p. 4 n° 3	tropo:	p. XIX
stormo:	pp. 74, 171	trovare/ritrovare:	pp. XX, XXXV, XXXVII n° 6, 16, 26, 35-37, 53, 66, 70, 98 n° 1, 105, 117, 129, 145 n° 8, 174, 177 n° 1, 186
strepito:	pp. XVII, 19, 21, 22, 24-26, 32 n° 1, 101, 171, 187	udito/uditorio:	pp. VI-VIII, X-XII, XIV-XVI, XVIII-XX, XXII, XXIII, XXV, XXVII- XXXII, 13, 16-19, 26, 28-31, 37, 43, 49-51, 53, 54, 56, 62, 70, 75, 81, 83-86, 100, 103, 107, 108, 120, 124, 127, 131, 137 n° 7, 140, 141, 145, 150, 157, 161 n° 3, 163, 165, 168, 170, 174, 175, 177, 178, 180, 181, 183, 184, 193, 197, 198
strumentizzazione:	p. 149	Ulisse:	pp. 5 n° 5, 10, 11, 20 n° 2, 29, 35, 49, 63 n° 4, 80, 107 n° 2, 118, 135, 137, 138, 149, 152
stupore (silenzioso s.):	p. 44	umanizzazione:	pp. 76, 90, 149, 158 n° 5, 169, 187, 191
tabù:	p. 4	upupa:	p. 168 n° 9
Tamiri:	pp. 2-4, 29		
Targelie:	pp. XLV, 143		

Urania:	pp. XVIII, 50, 53, 89-91, 94, 96-99, 122-124, 127, 129, 155-161		42, 45, 48-52, 55, 60-62, 65, 67 n° 5, 71-73, 75, 77, p. 78-80, 82-84 (v. di giglio, v. di miele), 86-87 (v. di miele), 90, 93, 95, 100, 102-103, 106-107, 118, 122, 126-128, 134, 137-141, 144 n° 1, 148-150, 153, 155, 158 n° 5, 159 n° 6, 161, 163-164, 165 n° 2, 166, 168-173, 175 n° 3, 180, 182-184, 187-188 (v. di giglio), 191-192, 196-197 (v. di miele), 199
urla / urlare:	pp. XVII, 19-20, 32-33, 101		
usignolo:	pp. XX, 16 n° 6, 34 n° 9, 35, 50, 66, 71, 74-77, 85-87, 90-91, 94, 116-120, 126, 139, 167-169, 186 n° 2		
<i>ut pictura poesis</i> :	p. XIX n° 5		
vecchiaia:	pp. XXXIII, 18, 46-48, 58-64, 66, 106, 109, 186-187, 197	vuoto:	pp. X, 78, 194
vedere (con la mente):	pp. XIX, XXVI, XXXII	Xanto:	pp. 4, 166, 170, 173, 182
<i>vehicle / veicolo</i> :	pp. XXI, 76	Zefiro:	pp. 80, 84
vela:	p. 80 (rumori di v.)		
vento (suoni del v.):	pp. XIV n° 1, XVII, 28, 51 n° 2, 52, 78-82, 84-85, 102, 126, 155, 160, 179		
via:	pp. VII n° 2, XXXIII, 53, 124, 127, 159, 177 n° 1		
viaggio:	pp. XLI, XLII n° 8, 44, 79, 104, 122-125, 127-129, 131, 178		
videocentrismo:	p. XIX n° 6		
"virgolette visuali":	p. XIII		
visualizzazione:	pp. VI, X, XI nn° 3 e 8, XIII, XVIII, XXVII, 40, 68, 113, 165, 191-192, 194		
voce:	pp. VIII, IX-XII, XIV-XVII (v. di giglio, v. di miele), XX, XXVI-XVII (v. interna), XXX, XXXIII, XL, 2-5, 11-13, 15, 16 n° 4, 20, p. 21-25, 27, 33, 35, 37,		

(Termini greci)

ἀβρόβιος:	p. 143	ἀλεκτοροφωνία:	p. 92
ἀβρός:	pp. 5, 37-38, 89 n° 1, 121 n° 1, 124 n° 3, 175, 193	ἀλεκτρυνών / ἀλέκτωρ:	pp. 75 n° 2, 89, 90 n° 3, 91-95, 96 nn° 3 e 4, 97, 157, 160-161
ἀβροσύνη:	pp. 37-38, 60, 64, 100, 194	ἀμβρόσιος:	pp. 6, 48 n° 3, 124 n° 5, 175
ἀβρότης:	pp. 4 n° 4, 37 n° 7, 73, 93 n° 7, 101	ἀνακράζω:	p. 168
ἀβρύνω:	p. 194 n° 2	ἀναξιβρέντας:	p. 159 n° 4
ἀβρώς:	pp. 33-34, 37-38, 193, 195	ἀναξιμόλπος:	pp. 90 n° 6, 155, 159-161
ἀγάλλω (ἀγάλλομαι):	pp. 121 n° 1, 128	ἀναξιφόρμιγξ:	pp. 90-91, 160-161
ἄγγελος:	pp. 34 n° 10, 35 nn° 1 e 2, 74-75, 85, 94, 119, 144 n° 4	ἀνθεμόεις:	pp. 121, 128, 130, 157, 172 n° 3
ἀγέλη (ἀγέλα):	pp. XXIII, XXXVII, 169, 174	ἄνθεμον:	p. 128 nn° 6 e 7
ἀγλαός:	pp. 44 n° 4, 177 n° 1, 180 n° 4, 181	ἄνθος:	pp. 46, 79, 128, 196 n° 4
ἀγλαόθρονος:	p. 44	ἀνώνυμος:	p. 162-164
ἀγνός:	pp. 30, 38 n° 5, 50, 51 n° 1, 180 n° 6	ἰοιδή:	pp. 2, 28-29, 43 n° 4, 49 n° 7, 52, 59 n° 1, 86-87, 90, 98, 117, 123, 126 n° 2, 130 n° 1, 135, 138, 142, 146-148, 156, 158-160, 171-172, 175, 177 n° 1, 185-186, 190-191, 193
ἀδεισιβόας:	p. 32 n° 1	ἰοιδός:	pp. 1-2, 4, 15-16, 18, 50, 52, 54, 56, 59 n° 1, 76, 90, 91 n° 7, 118-120, 137-138, 152, 169 n° 5, 172, 175 n° 9, 191
ἄδω:	pp. 119, 132 n° 7, 171 n° 3, 184, 186, 190 n° 3	ἰπαλός:	pp. 5, 20 n° 2, 60 n° 4
ἀείδω:	pp. XXII, 2-3, 15-16, 17 n° 1, 29, 35-36, 38, 53-54, 64 n° 1, 72, 75, 86, 90, 115, 118, 137-138, 140, 147, 152, 154, 163 n° 6, 172-176, 182 n° 3, 187, 191-192	ἰραρίσκω:	pp. 78, 82-83
ἀείρομαι:	p. 13	ἰρίζηλος:	pp. 144 n° 1, 148-149
ἀηδών:	pp. 74 n° 6, 75, 86, 118-120, 168 n° 1	ἰρμα:	pp. 53, 83, 124 n° 5, 129
ἀήτη:	pp. 78, 80, 82	ἰρμάτειος (νόμος ἄ.):	pp. 36, 132 n° 7
ἀθάνατος:	p. 3	ἰρμόςω:	pp. 21, 22-24
ἄθυρμα:	pp. 40, 115, 152-153	ἰρμονία:	pp. 83, 141
ἀθύρω:	pp. 86, 151-152-155, 194 n° 3	ἰρχεσίμολπος:	pp. 52, 54, 56
αἰσθητική (φαντασία αἰ.):	pp. XXIV, XXVI-XXVIII, XXXII, 20, 37 n° 3, 75, 124, 167, 196	ἰρχω:	pp. 15-16, 53-56, 137-138, 192
αἰχμή:	pp. 55, 133 n° 3, 134, ,vd. punta	ἰσταλύζω:	pp. 63 n° 3
ἀλαλητός:	pp. 19-21, 29 n° 3, 101	αὐδή:	pp. 5 n° 5, 49, 50 n° 1, 72, 82-84,

	192, 196	γῆρυς (γᾶρυς):	pp. 48, 49 n° 4, 50, 78, 82-83, 127, 155
αὐδήεις:	pp. 98 n° 1	γηρύω (γαρύω):	p. 66
αὐθιγενῆς φδῆ:	pp. XLIV, 89, 156	γλαυκῶπις:	pp. 148, 161, 164-165, 169 n° 1
αὐλέω:	pp. 110, 114	γλαῦξ:	pp. 166, 169, vd. civetta
αὐλητρίς:	pp. 140, 193	γλυκερός:	pp. 49, 63, 73, 82, 178, 196
αὐλός:	pp. XI n° 7, XXIX, XXXVI, XXXVIII-XXXIX, XLII, XLIII, 16 n° 5, 25-26, 36-37, 39, 41, 43, 49 n° 7, 71, 91, 111, 114, 134-135, 139, 140-143, 145, 147, 152, 188, 195, 196 (ἡμίοποι αὐ.), 196 (τέλειοι αὐ.), 196 (παιδικοὶ Αὐ.), 197	γλυκύδωρος:	pp. 61 nn° 4 e 5, 66, 120 n° 1, 175 n° 9
ἄϋτή:	p. 146 n° 5	γλυκύς:	pp. 23 n° 4, 32-33, 73
αὔω:	pp. XIV, XVII	γλωσσίς:	p. 146
ἄφórμινγκτος:	p. 50 n° 5	γλώττα:	pp. 143, 146 n° 1 (ancia di σάλπιγξ)
ἄφωνος:	p. 184 n° 1	γόςος:	pp. 26 n° 1, 37, 172
ἄχέω:	pp. 183, 186-186, 189-190, 192	γρίφος:	pp. 112-113
βάρβιτος / βάρμιτος / βάρμος:	pp. XXXIX-XLI, 151, 153, 155, 179, 93 n° 7	Γυμνοπαιδίαι:	p. 132, vd. <i>Gymnopedie</i>
βαρυπενθής:	pp. 21-24, 26	δακρυόεις:	pp. 67-69, 133 n° 3
βαρύς:	p. 26 n° 1	δαμώματα:	pp. 16, 33-35
βαρύφθογγος:	pp. 13	δειλός (δειλή):	pp. 105, 108
βαρύφωνος:	p. 145	δέλτος:	p. 173
βλέπω:	pp. 69 (ἀναβλέπειν), 177	δῆλος:	p. 149 n° 1
βοή / βοάω:	pp. XVII, 18, 20 n° 5, 25 n° 6, 32 n° 1, 41, 42 n° 6, 44, 49 n° 7, 97 n° 1, 101-102, 141, 154, 161 n° 3, 181, 182 n° 3, 192 n° 1, vd. grido/gridare	δῆρις (δ. πολύμνος):	pp. 67-68
βομβέω:	pp. 79, 102, 184	διάλεκτος:	p. 72
βρέμω / βρόμος:	pp. 28, 29 nn° 1 e 2, 104, 106-109, 154	διάστημα:	p. 198
βροντή:	p. 159 n° 4	διαυλοδρόμος:	p. 95
γέμω:	pp. 121, 123-124, 182	δίψαιμι (διψάω):	p. 183 n° 3
γεραίρω:	pp. 155-156, 160	δολιχόδειρος:	p. 170 n° 7
		δόσις:	p. 158 n° 2
		δύσορνις:	p. 168
		δῶρον:	pp. 58, 60, 64, 66 n° 4, 180 n° 4, vd. doni
		εἶδος:	pp. 67, 187
		εἶδωλον:	pp. 69, 198

εἰκασία:	p. 165	εὐθρονος (ἐυθρονος):	pp. 124
εἰκονοποιός:	p. XIX	ἔχω:	pp. 12, 18, 28, 41, 46, 58, 67, 72 n° 6, 90, 108, 115, 118, 132, 143 n° 7, 144 n° 4, 145 n° 6, 152, 161, 164, 168, 172, 183, 191-192
εἰκών:	pp. 6, 107, 165, 198	ζάω/ζώω:	pp. 112 n° 5, 115-116, 152, 177 n° 2
εἰνοσίφυλλος:	p. 78	ῥῆθι:	pp. 37 n° 6, 63, 66, 195-196
ἐκτηβόλος:	p. 43	ῥδυβόης (ἄδυβόας):	pp. 35 n° 7
ἐκχαυνώω:	pp. 110 nn° 1 e 2, 114	ῥδυεπής (ἄδυεπής):	pp. 89, 90, 94, 121 n° 1, 157, 161
ἔλαφος:	pp. 106, 108, vd. cervo, bramito	ῥδυμελής (ἄδυμέλης):	pp. 34 n° 10, 41, 49, 71, 73, 85 n° 3
ἐλαφρώς:	pp. 39, 196 n° 5	ῥδύοδος:	pp. 34 n° 10, 74, 85
ἐλεόν:	pp. 76, 118	ῥδύπνοος:	p. 134
ἐμβαίνω:	p. 125 n° 1	ῥδύς:	pp. 121 n° 1 (ἄδεα),
ἐμβατήριος:	p. 132	ῥμερόφωνος:	p. 93
ἐμβρέμομαι:	p. 80	ῥμίωπος:	p. 196 (αὐλοὶ ῥ.)
ἐνάργεια:	pp. XIX, XXXI-XXXII, 81, 107, 199	ῥχέτης:	pp. 185, 186, 190, 192
ἐνέργεια:	pp. XXXI n° 3, 177	ῥχος:	pp. 110, 114, 130, 173, 187
ἐνοπή:	pp. 32, 33, 48 n° 2	ῥχέω (ἄχω):	pp. 183, 185-186, 189-190, 192
ἐξευρίσκω:	pp. 16, 33, 35, 38, vd. Trovare	ῥχή:	pp. 20, 29 n° 3, 30, 42
ἔπαινος:	pp. VIII, XLII, 67, 163-164, 174	ῥχώ:	pp. 27, 29, 31, 39, 40, 42
ἐπανθέω:	p. 4	θάλεια:	p. 66
ἐπισειώ:	pp. 98-99	θάλλω:	pp. 60 n° 4, 134 n° 1
ἐρασιπλόκαμος:	pp. 4 n° 1, 161, 164-165	θάλος (θάλλος):	p. 38 n° 5
ἐρίδουπος:	pp. 83-84	θαμέως:	pp. 58, 63
ἐρόεις:	p. 38, 114, 152, 165, 193-195	θεσπέσιος:	pp. 2, 20, 27, 29-33, 39-40, 42 (ἄχω θ.), 48 n° 2, 117, 154
ἔρπω:	pp. 131, 134	θρήνος:	pp. 25 n° 9, 26 n° 1, 63, 86, 142
ἐταιρεία / ἐταῖρος:	pp. XXIII, XL, 27-28, 103, 114, 150-152, 157	θυμός:	pp. 18, 32, 48, 83, 118, 140, 148, 167, 180 n° 5, 195
εὐκλείζω:	pp. 155, 160 n° 4	θωστήριον:	p. 14
εὐκομος:	p. 68		
εὐλυρος:	p. 39		
εὐρίσκω:	p. 35		

ιάχω:	pp. 39, 42, 148, 149 n° 2, 192 n° 1	κελαδέω:	pp. XVII, 34, 72, 77, 85 n° 3, 161, 182
ιερός:	pp. 30, 46 e 51 (ιαρὸς ὄρνις), 50 n° 4, 51 n° 1, 82, 96 n° 3	κέλαδος:	pp. 72, 182
ιερόφωνος (ιαρόφωνος):	pp. 45-46, 50-51, 63, 82	κερβήσιον:	p. 36, vd. φρύγιον μέλος
ἥμερος:	pp. 32-33	κῆρυξ:	pp. 27, 96-98, 123, 146-149, 158, vd. araldo
ἡμερόφωνος:	pp. 50 n° 3, 75 n° 2, 93	κίθαρις:	pp. 43 n° 4, 115, 135, 153, 194
ἴρηξ:	pp. 118-119	κιθάρα:	pp. XXXVIII, XLII, 36, 130, 132, 134-135, 152, 171 n° 2
ἰσοθεία:	p. 4	κιθαρίζω:	pp. 131, 132 n° 3, 133-136
ἰσόθεος:	p. 3	κικκαβαῦ:	pp. 168
ἰωή:	pp. 32-33, 177 n° 1	κίνησις:	p. 198
κακκαβίζω:	pp. 168	κλαγγή:	pp. 26 n° 2, 136, 171
κάλαθος:	p. 151	κλάζω:	pp. XVII, 136-139, 144 n° 4, 146-147
κάλαμος:	pp. 76-77	κλέος:	pp. VIII, 2, 64 n° 4, 66 n° 3, 67, 71, 86-87, 160 n° 4, 175
καλλιβάας:	pp. 25, 139, 141-142	κλυτόμαντις:	p. 88 n° 1
καλλίκομος:	pp. 33, 38-39, 68, 196 n° 5	κλυτός:	pp. 34 n° 10, 74, 85-88, 127
Καλλιόπη:	pp. 15, 51-53, 56, 124 n° 5, 133, 137, 138 n° 1	κλυτότοξος:	p. 88 n° 6
καλλιπάρης:	p. 68 n° 6	κλυτοφόρμιγξ:	pp. 87, 88
καλοκάγαθία (κ. musicale):	p. 82	κλύω:	pp. 66, 88
καλός:	pp. 19-21, 32, 35, 58, 60, 61, 64, 66 n° 4, 72, 75 (adv. καλόν), 84 n° 2, 86, 101, 115, 118, 121 n° 1, 152, 59 n° 7 (τὸ κάλλιστον)	κότταβος:	p. 145 n° 5
καναχή:	pp. 18, 21-22, 23-26, 49 n° 7, 142, 161 n° 3	κόχλος:	pp. 113 n° 4 (κόγχλος), 116
Κάρνεια:	p. 132	κράζω:	pp. XVII, 92
καστόρειον μέλος:	pp. 132, 135 n° 2, 147 n° 5	κρέμβαλα:	p. 111 n° 6
κατάστασις (seconda κ.):	p. 134	κρόταλα:	pp. 40 n° 10, 41, 43, 103 n° 2
καταυδάω:	p. 188	κρούω:	p. 194
καταχέω:	pp. 185, 190	κτύπος:	pp. 26, 79 n° 6, 144
καταχέω:	pp. 188 n° 3, 190	κυάνεος:	pp. 34 n° 10, 74, 85
		κυβερνήτης:	pp. 124 n° 5, 127, 159
		κύκνος:	pp. 90, 129 n° 2, 170, 171 nn° 2 e 3,

	172-173, 191, 192 n° 1, vd. cigno	μάχομαι:	pp. 6-7, 9, 10 n° 4, 13
κύριος (τὸ κύριον):	pp. XXII-XXIII, 147 n° 4	μελίγηρυς:	pp. 45-46, 48-51, 63, 73, 82, 86, 137, 196
κώδων:	pp. 143 n° 7, 144 n° 4, 145-146, 149	μελίγλωσσος:	pp. 66, 94, 116, 120
κωμάζω:	pp. 38, 158 n° 5, 193, 195	μελιηδής:	pp. 48 n° 3, 49 n° 4, 78, 82-83, 121 n° 1, 172 n° 3
κῶμος:	pp. 195	μελίφθογγος:	pp. 49 n° 7, 52
κωτίλος (κωτίλη):	pp. 73-76	μελίφωνος:	pp. 49, 73
λακωνικός:	p. 132 (λ. ποιητής)	μελλιχόφωνος:	pp. 49, 73
λαλάζω:	pp. 100, 102	μέλος:	pp. XXXII, 13 n° 5, 15-16, 17 n° 1, 33-39, 41, 48 n° 3, 50 n° 4 (ἱερὸν μέλος), 54, 71, 126, 130, 132-133, 135, 138, 147 n° 5, 171 n° 3, 172
λαλέω:	p. 75 n° 9, 102 n° 6, 103, 168, 197	μέλπω:	pp. 18 n° 5, 56, 157
λάλος (λαλιστάτη):	pp. 73-75	μελωδός:	pp. 110, 114, 172
λάσκω:	pp. XVII, 76, 90, 101 n° 5, 167-169	μενέκτυπος:	p. 32 n° 1
λειριόεις:	pp. 83-84, 186-187	μηδὲν ἄγαν:	p. 5
λεπάς:	pp. 110-116	μιαρός (μιαρώτατος):	pp. 183, 184 n° 7
λευκώληνος:	pp. 53, 68 n° 6, 124 n° 5	μίμησις:	p. 35
λιγύθροος:	pp. 172	Μνημοσύνη:	pp. 16, 54
λιγκλαγγής:	pp. 21, 23-24, 26, 73	Μοῖσα / Μῶσα:	vd. Musa
λιγυρός:	pp. 52, 57-58, 60-61, 64, 183-190, 192	μολπή:	pp. 18 n° 5, 48 n° 3, 54 n° 3, 56-57, 62, 84 n° 1, 121 n° 1, 155, 157, 159-160
λιγύς (λίγεια):	pp. XVII, 15-16, 29 n° 1, 49, 51-52, 54-55, 61 n° 3, 80, 90, 134 n° 1, 135-139, 147, 152, 172-173, 187, 191 (λίγα), 192-194	μουσική:	pp. XV, 21, 56-57, 63, 121 n° 1, 132, 171 n° 2
λιγυσφάραγος:	p. 52	μουσικός (μουσικώτατος):	pp. 134, 194
λιγύφθογγος:	pp. 52, 94, 119 n° 1	μῦθος:	pp. 3, 82, 118, 168-169
λιγύφωνος:	pp. 52	νεβρός:	pp. 108 n° 1, 157
λύρα:	pp. XXXVI, XXXIX-XLIII, 25-26, 29, 32, 39, 43, 49 n° 7, 60, 61 n° 3, 112 n° 5, 116, 130, 135 n° 2, 138-139 n° 1, 141-142, 153 n° 6, 179, 182 n° 4, 193-194	νεοχμός:	pp. 15, 16 n° 8, 54, 137-138
λωτός:	pp. 29 n° 1, 182 n° 4	νόμος:	pp. 36 (φρύγιον ν.), 37, 132 n° 7 (ν. ἀρμάτειος)
μάγαδις:	pp. XLI, 194 n° 4	ξανθός (ξανθή):	pp. 4, 67-68, 69 n° 1, 170

ξενία:	vd. ospite/ospitalità	πλήκτρον:	p. 194
ξενικός (τὸ ξενικόν):	pp. XXII n° 5, 37, 100, 116, 133, 146, 196	ποίησις:	pp. 158, 197-198
ξυνάορος:	p. 152 n° 2	ποικιλόδειρος:	pp. 76, 118-119
οἶμος:	p. 177 n° 1	πολεμικός (πολεμικώτατος):	p. 134
ὀλκάς:	pp. 123-124, 126-129	πολεμήϊος / πολεμηῖα:	pp. 142, 147
ὀλολυγή / ὀλολυγμός / ὀλολύζω:	pp. 30-31, 43-45, 167 n° 2, XVII	πολυηχής (π. φωνή):	pp. 16 n° 5, 35, 50, 71, 75, 118
ὀλόφωνος:	p. 95 n° 7	πολύκροτος:	pp. 16 n° 5, 100, 103
ὀμφή (ὀμφά):	pp. 21-25, 49-50, 158 n° 5, 161 n° 4	πολυκώτιλος:	pp. 16 n° 5, 35, 71, 74-76, 86, 119
ὀξύς:	pp. 90 n° 1, 167, vd. acuto	πολυμελής:	pp. 1, 15-16, 52, 54, 71, 73 n° 2, 137-138
ὀξύφωνος:	pp. 143 n° 7, 144 n° 2, 145	πολύρροθος:	pp. 70-71
ὀρθρογότη:	p. 77	πολύς:	pp. 41, 42 n° 6, 70-71, 126
ὀρυμαγδός:	pp. 42 n° 6, 70 n° 6, 79, 102	πολύμυμος:	pp. 16 n° 5, 67-71, 75 n° 5, 163 n° 1
ὀρχέομαι:	pp. 195-196	πολύφατος:	pp. 71 n° 3, 121, 124
ὀρχησις:	pp. 47 n° 7, 198	πολύφημος:	p. 71
ὄστρεον (ὄστρεα):	p. 115 n° 4	πολύχορδος:	pp. 16 n° 5, 71, 139, 141
ὄψ:	pp. 84, 128, 187	πρόδομος (π. ἀοιδή):	pp. 156, 160
ὄψις:	p. 67	πυκνόν (adv.):	pp. 185, 190
παῖς / παῖδες:	pp. 58, 63, 94, 100, 118, 141 n° 2, 178, 197	ῥέω:	pp. 49, 82-83, 102 n° 4, 181, 196
πάμφωνος (μέλος π.):	p. 37	ῥοδοδάκτυλος:	pp. 84 n° 2
παραβολή:	p. 165	ῥόδον:	pp. 4 n° 4, 5, 128
πάταγος:	pp. 20-21	ῥόμβος / ῥομβέω:	pp. 62 n° 3
πέλεια / πελειάς:	vd. colomba	σαλπικτής:	p. 96 n° 4
πεληάδες / πλειάδες / πληιάδες:	vd. colomba	σάλπιγξ:	pp. XIV, 27, 96 n° 4, 135, 141-149
περιστερά:	vd. colomba	σαλπίζω:	pp. 144 nn° 2 e 4
πηκτίς:	pp. XL, XLI, 5, 38, 193-195	Σειρήνες / Σηρήν / Σηρηνίδες:	vd. Sirena
		σεμνός:	p. 30

σίδηρος:	pp. 114, 131, 133-135	ὑμνέω:	pp. XXII, XXIX n° 1, 16, 21 n° 4, 33, 35-38, 66, 70, 72, 94, 116, 124 n° 5, 154, 163-165, 175
σιωπάω:	pp. 140, 197-198	ὑμνοάνασσα:	pp. 124 n° 5, 127, 159
σμερδαλέος:	pp. 32-33, 42 n° 1, 171	ῥυμός:	pp. 16, 17 n° 1, 19-21, 35 n° 6, 70-71, 89, 90 n° 6, 98-99, 101, 124, 127-131, 138, 155-156, 158-161, 163 n° 6, 182 n° 4
σπαραγμός:	p. 129	ὑπό (+ gen.):	p. 192 n° 1
σπερμολόγος:	pp. 110, 114	ὑποπίνω:	pp. 19, 20 n° 2, 101 n° 5
στοναχή:	pp. 17-18, 69	ὑφαίνω:	p. 127
στεναχίζω:	pp. 58, 59 n° 3, 60, 63	φαντασία:	pp. XXIII-XXVIII, XXX-XXXII, 20, 28, 37 n° 3, 75, 107, 124, 167, 180, 196
στένω / στενάχω:	p. 18 n° 6, 102 n° 4	φάντασμα:	pp. XXIII n° 4, XXV-XXVI
στίζω:	p. 80	φανταστικός (τὸ φανταστικόν):	p. XXIV-XXV
στοναχή:	pp. 17-18, 69	φάος (φῶς):	pp. 34 n° 4, 77, 176 n° 3, 174, 176-178
συναυλία:	pp. 141, 168 (σ. di lance)	φάρος / φᾶρος:	pp. 6-10, 13-14
σφραγίς:	p. 117	φήμη / φῆμις / φᾶμις:	pp. 50, 88 n° 5, 161, 164, 165
σχέσις:	pp. 198	φθέγγομαι:	pp. XIV, XVII, 61 n° 3, 116, 138, 153, 170-171, 173, 193-194, 198
τανίσφυρος:	pp. 163-165	φθέγμα:	pp. 4 n° 4, 149
τανύπεπλος:	p. 68	φθόγγος:	pp. 29, 81, 91, 182 n° 4, 198, 102 n° 3
τέλειος:	p. 196 (αὐλοὶ τ.)	φιλάοιδος:	pp. 57-58, 59 n° 1, 60-61, 64
τελλίνη:	pp. 110, 113	φιλόμολος:	pp. 57, 133 n° 6
τέρην:	pp. 196-197	φιλοφόρμιγξ:	p. 50
τέρπομαι:	pp. 56, 118, 121, 128, 140, 172 n° 3	φλόγιος:	pp. 188-190
τερψιεπής:	pp. 90 n° 4, 98, 158-159	φοβερός:	pp. 106-108
τέρψις:	pp. XXX, 16, 18 n° 3, 139	φόρμιγξ:	pp. XXIX, 18, 21-25, 37 n° 3, 41, 43 n° 4, 50, 52, 56, 72 n° 7, 82, 88-91, 94, 98, 115, 135, 139 n° 1, 140, 145 n° 4, 152, 153 n° 3, 155 n° 3, 157, 172, 182 n° 4, 191-192, 194
τέττιξ:	pp. 173, 183-187, 189-190, 192, vd. cicala		
τέχνη:	pp. XVIII-XIX (ῥητορικὴ τ.), 194, 198 (τ. ποιητικὴ ε. τ. ὀρχηστική)		
τοξόκλυτος:	p. 88 n° 6		
τρήρων:	pp. 10, 167		
Υακίνθα:	p. 132		
ῥβρις:	p. 19		
ῥδωρ:	pp. 5, 38 n° 5, 66, 130, 180 n° 2, 3 e 6, 181-183		

φρύγιον μέλος:	pp. 16, 33-38	χορός:	pp. XLV n° 5 (κύκλιος χ.), 18, 21-24, 25 n° 6, 47, 73 n° 1, 121, 126, 135
φυλλοβολία:	p. 99, vd. <i>phyllobolia</i>		
φύω:	pp. 104, 106-108	χρυσάμπυξ:	p. 94 n° 4
φωνή:	pp. XIV, 2, 11-12, 16 n° 5, 32 n° 2, 35, 42, 48, 49 n° 8, 50, 71-72, 75, 92-93, 106, 118, 121 n° 1, 144 n° 1, 148-149, 165 n° 2, 171 n° 2, 187 n° 2	χρύσεος:	pp. 10, 40, 59 n° 7, 121, 123-124
		χρυσός:	pp. 4-5, 25 n° 3, 66, 193
		χρυσοέθειρ:	pp. 4, 68
χαλκεόκτυπος:	pp. 24 n° 2, 144 n° 4	χρυσόθρονος:	pp. 4 n° 2, 61
χαλκεόφωνος:	pp. 4 n° 3, 149 n° 3	χρυσοκόμη:	p. 57, 69 n° 2, 160
χαλκόκτυπος:	pp. 21, 23-24, 26	χρυσόπεπλος:	p. 66
χαλκοκώδων:	pp. 142, 146	χρυσόπτερος:	p. 57 n° 3
χαρίεις:	pp. 34 n° 10, 49, 56, 63-64, 71, 73, 85 n° 3, 137, 153, 176, 194	χύτρα (χύτραν φέρειν):	p. 168 n° 7
Χάρις:	pp. 38, 48 n° 3	ψάλλω:	pp. 37-38, 193-195
χάρις:	pp. 66, 94, 116, 158 n° 2, 188-189	ψόφος:	pp. 92, 121 n° 1, 171 n° 2
χελιδών:	pp. 34, 35 n° 4, 72-73, 75-77, 85 n° 3, 182 n° 5, vd. <i>rondine</i>	ψυχρός:	pp. 180-181, 183
χέλυς:	pp. 32, 58-62, 109-112, 114-116, 152-153, 194	ῥδή:	pp. 79 n° 6, 92, 126
		ῥδικός:	pp. 170-171
χέω:	p. 50, 127, 188 n° 3 e 190 (καταχέω)	ὥς / ὥσπερ:	pp. 9, 11, 60 n° 5, 68 n° 4, 80, 87, 95, 97 n° 1, 110, 118, 148-149, 166-167, 175, 183, 198
χλωραύχην:	pp. 74, 75-76, 86, 119		
χλωρηίς:	pp. 74 n° 6, 75-76, 86, 118		
χλωρός:	p. 29 n° 3		
χορηγός:	pp. XXXVI, 46		
χοροιτύπος:	pp. 114, 152, 153 n° 1		

Indice dei luoghi citati

ADESPOTA

- Fr. adesp. 947b PMG: pp. 16 n° 5, 71 n° 5,
139, 152
Fr. adesp. eleg. 19 W.²: p. 114 n° 4

ALCEO

- fr. 10 V.:
vv. 5-7: pp. 104, 107
fr. 36 V.:
v. 5: p. LX n° 8
v. 14: pp. XXXIX n° 9, 190
n° 4
fr. 38b V.:
v. 33: p. 136
fr. 39a V.: pp. 106 n° 1, 197
fr. 50 V.:
v. 1: p. 190 n° 4
fr. 58 V.:
vv. 12, 20: p. 101 n° 5
fr. 70 V.:
vv. 2-5: pp. XXXIX n° 8 (v. 4),
150, 155
fr. 115a V.:
vv. 6-10: p. 76
fr. 130b V.: pp. XL, 27
vv. 18-20: pp. 27, 42 n° 2 (v. 19),
43 (v.20), 108, 185 n° 7
fr. 296b V.: p. 77
fr. 306A^e V.: p. XL
fr. 307c V.: pp. XL n° 6, 119, 128
n° 5, 129 n° 2, 171 n°
3, 180 n° 3, 185 n° 6,
194 n° 2
fr. 327 V.: p. 84
fr. 345 V.: p. 76 n° 5
v. 2: p. 76 n° 3
fr. 347 V.:
vv. 1-4: p. XVI, 183, 185 (v. 3),
188-190, 191-192
fr. 348 V.: p. 150 n° 3
fr. 355 V.: p. 109 n° 7
fr. 359 V.: pp. 109
fr. 367 V.: p. 77
fr. 397 V.: p. 196 n° 4
fr. 401B V.: pp. 27 n° 1, 151 n° 1

ALCMANE

- fr. 1 PMGF: pp. XXXVI, 69 n° 1
vv. 39-40: pp. XXII, 163 n° 6,
174
vv. 57-59: p. 2 n° 1
vv. 60-63: p. 6
vv. 85-87: p. 166
vv. 96-98: pp. 1, 2 (vv. 96-99),
16 n° 6
vv. 100-101: p. 170
fr. 3 col. I PMGF:
vv. 1-4: pp. 15 (v. 1), 27, 52 n°
1 (v. 1)
fr. 3 col. I PMGF, v. 5: p. 16
fr. 3 col. I PMGF, v. 9: p. 4 n° 1
fr. 3 col. III PMGF, v. 98: p. 126
fr. 5, 2 col. II PMGF:

vv. 13-22:

fr. 10 PMGF, r. 6:

fr. 10b PMGF:

vv. 8-11:

fr. 14a PMGF:

fr. 26 PMGF:

fr. 27 PMGF:

fr. 28 PMGF:

fr. 29 PMGF:

fr. 30 PMGF:

fr. 31 PMGF:

fr. 39 PMGF:

fr. 40 PMGF:

fr. 41 PMGF:

fr. 94 PMGF:

fr. 109 PMGF:

fr. 126 PMGF:

fr. 1 Calame:

T. 9 Calame:

ALESSI

fr. 9 K.-A., vv. 8-10:

ANACREONTE

fr. 356a PMG:

fr. 356b PMG:

fr. 358 PMG:

fr. 373 PMG:

vv. 2-3:

fr. 374 PMG:

fr. 375 PMG:

fr. 380 PMG:

fr. 382 PMG:

fr. 390 PMG:

fr. 394a PMG:

fr. 395 PMG:

vv. 1-8:

fr. 418 PMG:

fr. 420 PMG:

fr. 427 PMG:

fr. 445 PMG:

fr. 446 PMG:

fr. 451 PMG:

fr. 453 PMG:

fr. 500 PMG:

fr. 37 Gentili:

vv. 1-3:

fr. 181 Gentili:

pp. XXXV n°4, 135
n°1

p. 119

p. 55

pp. 2, 15, 16 n° 1, 52,
54, 71, 137, 138

pp. 45 (vv. 1-2), 48,
63 (vv. 1-2), 63 n° 1,
73 (v. 1), 79 (v. 3), 82
(vv. 1, 4), 137

pp. 15, 16 n° 3, 52 nn°
4 e 8, 53 (vv. 1-2), 54,
56, 137 (vv. 1-3), 138
n° 1 (vv. 1-2)

pp. 15, 16 n° 3, 52 n°
4, 54, 55

pp. 16 n° 2, 55

pp. 2 n° 2, 16 n° 4, 51
n° 3, 52, 54, 55, 60 n°
7, 136, 137, 138 147

p. 138 n° 2

p. 12, 35

p. 12

pp. 23, 131, 134

p. 14

p. 36 n° 2

p. 36

p. 57

p. 166 n° 4

p. 103

pp. 19-20, 100 n° 4,
101 n° 5

pp. 19, 20, 23, 100 n°
4, 101 (vv. 2, 4-5)

p. 60 n° 1 (vv. 6-7)

pp. XLI, 38, 193

p. 194 n° 4

pp. 62 n° 1, 195, 196

p. 176

p. 133 n° 3

pp. 39, 196 n° 5

pp. 34 n° 10, 49, 71,
85 n° 3

p. 63

p. 66

p. 60 n° 1

pp. XVII, 16 n° 5 (vv.
2-3), 79, 100, 101

p. 21 n° 1

pp. 16 n° 5, 69 n° 6

p. 176

pp. 73, 74, 75-76

p. 73 n° 7

pp. 38, 175

p. 73 n° 7

fr. eleg. 2 W.²: p. 20
Anacreont. 34 :
 vv. 12-18: pp. 47 n° 2, 184 n° 8

ANTICO TESTAMENTO

Ge. 22, 14: p. 199 n° 4
Ps. (LXX):
 VII, v. 18: p. 37 n° 2
 IX, v. 12: p. 37 n° 2
Si. 6, 14: p. 199 n° 4

ANTIGONO DI CARISTO

Mir. 23 (27): p. 45

ANTIPATRO DI TESSALONICA

vd. Antologia Palatina

ANTOLOGIA PALATINA

II, v. 414: p. 172
 V, 3 (Antip. Thess.): vv. 1-2: p. 96 n° 4
 V, 175 (Mel.), v. 8: p. 103 n° 2
 V, 271 (Maced.), v. 2: p. 103 n° 2
 VII, 19 (Leon.) vv. 1-2: pp. 166 n° 4, 172 n° 2
 VII, 44 (Ion?), v. 3: p. 120 n° 5
 VII, 196 (Mel.), v. 4: p. 137 n° 3
 VII, 414, v. 3: p. 120 n° 5
 IX, 184: p. XXXII n° 4
 IX, 189: p. 28
 IX, 372, v. 4: p. 59 n° 1
 IX, 373: vv. 3-4: p. 75 n° 9
 IX, 571: p. XXXII n° 4

ARCHILOCO

fr. 23 W.², v. 16: p. 169 n° 4
 fr. 121 W.²: p. XXXVIII n° 8
 fr. 185 W.², v. 2: p. 110 n° 4
 fr. 188 W.², v. 1: p. 60 n° 4
 fr. 167 Tard.: p. 187 n° 5

ARISTENETO

Ep. I, 45: p. 186 n° 1

ARISTOFANE

Av.:
 v. 39: pp. 190 n° 3
 vv. 209-214: p. 119 n° 4
 v. 261: p. 168
 v. 302: p. 10 n° 2
 vv. 358-359: p. 173 n° 5
 vv. 483-485: p. 95
 vv. 486-487: p. 97 n° 1
 v. 748 sgg.: p. 187 n° 7
 vv. 769-772: p. 173 n° 4
 vv. 769-774: p. 192 n° 1
 vv. 1072-1083: pp. 12-13
 vv. 1410-1411: p. 76 n° 5
Schol. vet. in Ar. Av. 261a-b: p. 168 n° 5
Schol. vet. in Ar. Av. 1410b: p. 85
Schol. vet. in Ar. Av. 1083a-b: p. 12
Ec.:
 vv. 30-31: p. 96
 v. 974: p. 47 n° 1
Eq.:
 vv. 973-976: p. 177 n° 2
Lys.:
 vv. 155-156: p. 68 n° 5

v. 666: p. 47 n° 4
 vv. 760-761: p. 173

Nu.:
 v. 1360: p. 186 n° 6

Pax:
 v. 797: p. 33
 v. 1159: p. 186 n° 1
 vv. 1242-1244: p. 145 n° 5

Schol. vet. in Pac. 797: p. 33
Schol. vet. in Pac. 1242a-b: p. 145 n° 5

Pl.:
 v. 1096: p. 115 n° 2

Ra.:
 v. 258: p. 92
 vv. 674-685: p. 34 n° 9
 v. 682: p. 186 n° 2
 v. 878: p. 13 n° 5
 v. 1527: p. 182 n° 1

Th.:
 vv. 997-998: p. 78 n° 4
 v. 998: p. 28 n° 9

V.:
 v. 100: p. 91 n° 7
 v. 105: p. 115 n° 2
 v. 1296: p. 80 n° 1
 v. 1410: p. 140

ARISTOTELE

Aud.:
 800a 1-7, 21-23: p. XI n° 8

de An.:
 428b 25-30: p. XXIV
 429a: p. XV n° 3
 433a 9-15: p. XXV n° 1
 433b 27 – 434a 11: p. XXIV

EN:
 1098a, 15: p. 34 n° 3

HA:
 488a 26: p. 173
 535b: p. 184
 536a-b: p. 72 n° 6
 545a: p. 106
 601a: pp. 187 n° 7, 190 n° 3
 615a: p. 170
 618a: p. 173
 619b 19: p. 168

Mem.:
 450a 22 sgg.: p. XXV

Metaph.:
 980a 21-27: p. XV n° 3
 980a 27 - 980b 25: p. XVI

PA:
 679b: p. 110 n° 6

Po.:
 1448b 3-18: p. XXXII n° 2
 1449b 25-30: p. XXXI n° 5
 1457b 1-6: p. XXII
 1457b 7 sgg.: p. XXII
 1457b 8-10: pp. XX, 103
 1458a 18 sgg.: p. XXII
 1458a 20-23: p. XXII n° 5
 1458a, 22-25: p. 146
 1458a 22-34: p. 37 n° 1
 1458a 26-30: p. 113 n° 3
 1459a 7-8: p. XIX
 1460b 8-13: p. XIX

<i>Pol.:</i>					610b:	p. XLI n° 5
<i>Rh.:</i>	1341a-b:	pp. 37 n° 8, 140		XIV:	624b:	p. 36 n° 4
	1395a:	pp. 186, 187 n° 5, 190 n° 3			625e – 626a:	p. 35 n° 8
	1404b 27-38:	pp. XIX, 100 n° 2			627d:	p. 132 n° 1
	1405a-b:	p. 45			630f:	p. 132 n° 6
	1406b:	p. 165 n° 3			631d:	p. XXXVIII n° 8
	1406b-1407a:	p. 165			635d:	p. 151 n° 3
	1407a:	p. 6 n° 3		XV:	636c:	p. 151
	1410b 33-34:	pp. XIX, 174 n° 1			678c:	p. 134 n° 4
	1411b 25-26:	p. XX n° 2			687b:	pp. 57 n° 4, 60 n° 5, 64
	1412a:	p. 186				
	1413a:	p. 1				
				AULO GELLIO		
pseudo-ARISTOTELE				<i>Att. 15, 17:</i>		p. 140
<i>Pr:</i>						
	XIX, 9:	p. 140		BACCHILIDE		
ARISTOSSENO				<i>Ep. I:</i>		p. 88
<i>Harm.:</i>					vv. 1-3:	p. 87
	I 9-10:	p. X			vv. 147-148:	p. 88 n° 6
	I 8. 24:	p. XXIV n° 4			vv. 174-176:	p. 23 n° 4
	II 38. 33-34:	p. XXVI n° 1		<i>Ep. II:</i>		p. 88
	II 48. 23:	p. XXIV n° 4			vv. 1-3	p. 88 n° 5
	fr. 117 Wehrli:	p. 34		<i>Ep. III:</i>	v. 12:	p. 49 n° 7
ARTEMIDORO					vv. 1-4:	p. 61 n° 4, 175 n° 9
<i>Onir.:</i>					vv. 13-14:	p. 117
	III, 16:	p. 102 n° 5			vv. 17-18:	p. 124 n° 2
	IV, 22, 10:	p. 95			vv. 17-21:	p. 179 n° 6
ATENEIO					v. 17:	p. 4 n° 1
III:					v. 60:	p. 164 n° 1
	85c:	pp. 110, 113 n° 2, 115 n° 4			vv. 85-98:	p. 66
	85e:	p. 113			vv. 92-94:	p. 128 n° 6
	85f:	pp. 109, 110-111			vv. 94-98:	p. 94 n° 3, 116
	99a:	p. 96 n° 4			vv. 97-98:	pp. 91, 94
IV:				<i>Ep. IV:</i>		p. 97 n° 2
	175e:	p. 151 n° 3			vv. 1-3:	p. 160
	176f:	p. 196 n° 7			v. 2 sgg.:	p. 121 n° 1
	177a – 182c:	p. 195			vv. 7-8:	pp. 91, 94, 98-99, 157, 161
	182c:	p. 196 n° 7			vv. 7-10:	p. 89
	182e:	p. 151			v. 8:	pp. XVIII, 120, 124 n° 1
	183d:	pp. 37 n° 2, 194			v. 9:	p. 89 n° 7
V:					vv. 9-10:	p. 94, 98
	180e:	p. 54			v. 10:	p. 99
VII:				<i>Ep. V:</i>	v. 14:	p. 97
	276a:	p. XIII				p. 89
VIII:					vv. 1-4:	p. 61 n° 5
	360b:	p. 35 n° 4			v. 4:	pp. 127, 128
IX:					vv. 9-10:	p. 160 n° 2
	373a – 374d:	pp. 93 n° 5, 95 n° 7			vv. 9-16:	p. 127, 128 n° 1
	374d:	p. 93			v. 12:	p. 128
	394d:	p. 10			vv. 13-14:	pp. 50, 94 n° 4, 124 n° 1, 156
X:					vv. 14-16:	p. 50
	427a-b:	p. 19			vv. 16-30:	p. 52
	446f – 447a:	p. 100			v. 19:	p. 91
	453c:	p. XIII n° 2			vv. 22-23:	pp. 52, 119 n° 1
	456c sgg.:	p. XLII n° 5			v. 31:	p. 53 n° 2
	457a:	p. 116			vv. 31-33:	p. 124 n° 5
XII:					vv. 56-175:	p. 53
	517a:	p. 132 n° 1			v. 59:	p. 164 n° 1
XIII:					v. 73:	pp. 26 n° 2, 73
	600d:	p. 73 n° 7			v. 155:	p. 32 n° 1
	610a:	p. 28 n° 5			vv. 160-162:	p. 176 n° 6
					v. 172:	p. 76

	vv. 176-179:	p. 53		v. 10:	p. 60 n° 6
	vv. 191-193:	p. 156 n° 7		v. 14:	p. 141 n° 2
	v. 196:	p. 53 n° 2		vv. 14-16:	p. 44
	vv. 196-197:	p. 124 n° 5		vv. 20-46:	p. 44
<i>Ep. VI:</i>				v. 22:	p. 127 n° 1
	vv. 1-3:	p. 53 n° 2		vv. 42-43:	p. 177 n° 2
	v. 10:	p. 90 n° 6		v. 52 sgg.:	p. 44, 159 n° 4
	vv. 10-11:	pp. 25 n° 2, 124 n° 1, 161		v. 66:	p. 159 n° 4
	vv. 10-16:	pp. 155-156, 160		v. 76 sgg.:	p. 43 n° 5
	vv. 176-178:	p. 124 n° 5		vv. 76-77:	p. 28 n° 9
<i>Ep. IX:</i>				vv. 78-80:	p. 79 n° 4
	v. 3:	p. 160 n° 2		v. 89:	p. 124 n° 5
	vv. 27-29:	p. 9		vv. 93-116:	p. 44
	v. 65:	pp. 72, 182 n° 5		v. 95:	p. 84 n° 2
	vv. 85-87:	p. 64 n° 4		v. 116:	p. 84 n° 2
<i>Ep. X:</i>				vv. 119-123:	p. 44
	v. 1 sgg.:	p. 161 n° 4		vv. 124-129:	p. 43 n° 5, 44-45
	v. 10:	pp. 52 n° 11, 91, 94, 12 120		vv. 126-129:	p. 79 n° 6
	vv. 51-52:	p. 159 n° 6	<i>Dyth. IV (XVIII):</i>		pp. 143, 145 n° 2
<i>Ep. XI:</i>				vv. 1-2:	p. 143
	v. 1:	p. 61 n° 5		v. 3:	p. 27 n° 4
	vv. 17-21:	p. 99 n° 2		vv. 3-4:	p. 146, 148, 142
	v. 39:	p. 88 n° 6		vv. 5-10:	p. 147
	v. 56:	p. 32 n° 2, 42 n° 1		vv. 17-19:	p. 147
	v. 61:	p. 32 n° 1		vv. 19-30:	p. 147-148
	v. 112:	p. 42 n° 1		vv. 33-34:	p. 147 n° 4
	vv. 118-119:	p. 180 n° 4		v. 59:	pp. 24 n° 2, 144 n° 4
<i>Ep. XII:</i>				vv. 102-103:	p. 141 n° 2
	vv. 1sgg.:	p. 124 n° 5	<i>Dyth. V (XIX):</i>		
	vv. 1-4:	pp. 127, 128 n° 1, 159		vv. 1-14:	p. 124 n° 5
<i>Ep. XIII:</i>				v. 11:	p. 159 n° 1
	vv. 59-61:	p. 99 n° 7		vv. 3-8:	p. 62 n° 2
	vv. 77-95:	p. 157		vv. 39-40:	p. 128 n° 4
	vv. 83-95:	p. 157		v. 2:	p. 48 n° 3
	vv. 87-90:	p. 108 n° 1	<i>Dyth. VI (XX):</i>		
	v. 185:	p. 127 n° 1	<i>Dyth. XXV:</i>		
	vv. 190-191:	p. 157 n° 7		v. 28:	p. 45 n° 2
	v. 209:	p. 159 n° 6	XXIII:		p. 43 n° 5
	vv. 228-231:	p. 123 n° 4, 158	XXIXd:		
	v. 229:	p. 99 n° 7		v. 21:	p. 88 n° 5
	v. 230:	p. 90 n° 4	fr. 4 M.:		
	vv. 230-231:	p. 98		v. 63:	p. 128 n° 6
<i>Ep. XIV:</i>				v. 75:	p. 144
	vv. 12-16:	p. 21-22, 26	fr. 5 M.:		
	v. 14:	p. 73 n° 1		v. 1:	p. 160
	vv. 15-16:	p. 26	fr. 11 M.:		p. 124 n° 5
	v. 21:	pp. 72 n° 3, 182 n° 1	fr. 20B M.:		p. 146 n° 6
<i>Dyth. I (XV):</i>				vv. 1-3:	p. 155
	vv. 12-16:	p. 132	fr. 20C M.:		pp. 89 n° 7, 98 n° 3
	v. 40 sgg.:	p. 98 n° 1		vv. 1-3:	p. 155 n° 2
	v. 44:	p. 158 n° 5		v. 3:	p. 128 n° 6
	v. 47:	p. 54 n° 5	fr. 23 M.:		
	vv. 48-49:	p. 48 n° 3		v. 3:	p. 23 n° 4
	v. 50 sgg.:	p. 98 n° 1	fr. 60 M.:		
<i>Dyth. II (XVI):</i>				vv. 30-31:	p. 42 n° 5
	vv. 1-4:	p. 128	CALLIA		
	vv. 1-12:	pp. 121, 122, 129	Test. 7, IV, p. 39 K.-A.:		p. XIII n° 2
	v. 2:	pp. 123, 127			
	v. 3:	p. 124	CALLIMACO		
	vv. 5-7:	p. 128, 172 n° 3	<i>Aet.:</i>		
	vv. 8-10:	p. 129		fr. 1 Pf., vv. 29-30:	p. 173
	v. 12:	pp. 72 n° 3, 182 n° 1		fr. 1 Pf., vv. 29-36:	p. 187
<i>Dyth. III (XVII):</i>			<i>Del:</i>		
	v. 1 sgg.:	p. 32 n° 1, 129 n° 3		vv. 249-250:	p. 173 n° 4
	vv. 1-4:	p. 44		vv. 249-258:	pp. 171 n° 4, 172 n° 2
	vv. 8-13:	p. 44		v. 252:	p. 16 n° 6

CERCIDA DI MEGALOPOLI			EMPEDOCLE		
fr. 3 Livrea:	p. 60 n° 2		fr. 31 A 81, I D.-K.:	p. XXIII n° 5	
CICERONE			ERACLITO		
<i>de Or.:</i>			fr. 101a, I D.-K.	p. XV n° 3	
III, 156-157:	p. 165 n° 4		ERASMO DA ROTTERDAM		
<i>Rep.:</i>			<i>Ad.:</i>		
2, 20:	p. XLII n° 6		117:	p. XII	
<i>Tusc.:</i>			118:	p. XII	
4, 71:	p. XLI n° 5		ERODA		
33:	p. XLI n° 5		<i>Mim. IV, vv. 12-13:</i>	p. 96 n° 4	
CRATINO			ERODIANO		
fr. 279 K.-A.:	p. 95		I, 385, 5:	p. 14	
DEMADE			ERODOTO		
fr. LXXII De Falco:	p. 34 n° 10		I:		
DEMETRIO FALEREO			138, 2:	p. 10 n° 2	
<i>Eloc.:</i>			II:		
80:	p. 165		54-57:	pp. 11, 13	
99-100:	pp. 6 n° 2, 186 n° 4		55:	p. 11	
127:	p. 5 n° 2		57:	pp. 11-12	
140-142:	pp. 188-189		135:	p. XXXIX	
143:	p. 189		III:		
160:	p. 97 n° 1		79, 1:	p. 20 n° 5	
162:	p. 5		VI:		
DIODORO SICULO			84:	p. 20 n° 1	
IV, 7, 1:	p. 16 n° 3		VIII:		
DIogene LAERZIO			138:	p. 108 n° 3	
I, 58:	p. 199		ERONE DI ALESSANDRIA		
IV, 5:	p. VIII		<i>Spir. 171:</i>	p. 146	
DIONE CRISOSTOMO			ESCHILO		
<i>Or. XII, 7:</i>	p. 169 n° 3		<i>A.:</i>		
DIONIGI PERIEGETA			vv. 245-247:	p. 50 n° 6	
83:	p. 102 n° 4		v. 596:	p. 167	
<i>DISSOI LOGOI</i>			vv. 636-637:	p. 50 n° 6	
90, 9, 1 D.-K.:	p. IX		vv. 1050-1051:	p. 12	
EFESTIONE			v. 1051: p. 72		
<i>Ench.:</i>			v. 1142:	p. 75 n° 4	
VII, 2:	p. 71		vv. 1444-1446:	p. 172	
X, 4:	p. 193		v. 1671:	pp. 93 n° 1, 94	
XII, 2:	p. 109 n° 1		<i>Ch.:</i>		
ELIANO			v. 341:	p. 72 n° 3	
<i>NA:</i>			<i>Eu.:</i>		
I, 20:	p. 184 n° 1		v. 287:	p. 50 n° 6	
VI, 51, 29:	p. XLI n° 5		vv. 332-333:	p. 50 n° 5	
VI, 55, 5-6:	p. 110 n° 6		vv. 566-569:	pp. 144 n° 3, 145 n° 1, 146, 149	
<i>VH:</i>			vv. 567-568:	p. 27 n° 4	
II, 28:	p. 95		v. 569:	p. 144 n° 1	
ELIO ARISTIDE			vv. 848 sgg.:	p. 95	
<i>Or. XXVIII</i>			v. 861:	p. 95	
51:	p. 136		v. 866:	p. 95	
66:	p. 139		<i>Pers.:</i>		
ELIODORO			v. 261:	p. 178 n° 5	
<i>Aeth. I, 18:</i>	p. 96		v. 299:	p. 177	
			vv. 299-301:	p. 133	
			v. 395:	p. 144	
			v. 948:	p. 137	
			<i>Pr.:</i>		
			vv. 424:	p. 28 n° 10	
			vv. 460-461:	p. IX n° 1	

	v. 743:	p. 92	v. 25:	pp. 16, 52 nn° 1 e 3
<i>Supp.:</i>	vv. 694-697:	pp. 50, 82	vv. 27-28:	p. 138
<i>Th.:</i>			v. 33:	p. 70 n° 3
	vv. 4-8:	p. 70	vv. 36-40:	p. 138
	vv. 6-8:	p. XXIX n° 1	v. 37:	p. 70 n° 3
	v. 213:	p. 108	vv. 37-42:	p. 83
	vv. 350:	p. 28 n° 10	v. 39:	p. 83 n° 7
	vv. 375 sgg.:	p. 144 n° 4	vv. 39-42:	p. 83
	vv. 378:	p. 28 n° 10	v. 41:	pp. XVI, 128 n° 7
	v. 386:	p. 144 n° 4	vv. 43-45:	p. 86
	vv. 832-839:	p. 168	v. 68:	p. 121 n° 1
	vv. 869-870:	p. 18	v. 69:	p. 48 n° 3
fr. 161 Radt:			v. 70:	p. 84 n° 4
v. 3:	p. 18		v. 71:	p. 91
			v. 76:	p. 52 n° 3
			v. 79:	p. 52 n° 8
			v. 83:	p. 49
			vv. 83-84:	p. 48 n° 3
			v. 84:	p. 83 n° 7
			vv. 96-97:	pp. 49, 82, 196
			v. 97:	p. 82, 83 n° 7
			vv. 99-101:	p. 175 n° 9
			vv. 114-116:	p. 54
			v. 364:	p. 164 n° 1
			v. 947:	p. 69 n° 1
			v. 965:	p. 90
			v. 988:	p. 196 n° 4
			v. 1021:	p. 90 n° 3
			fr. 141 M.-W., v. 8:	p. 164 n° 1
			<i>Schol. in Hes. Op. v. 382:</i>	p. 6 n° 5

ESICHIO

s.v. Ἀσταλύζειν:	p. 63 n° 3
s.v. Βρέμεται:	p. 29 n° 2
s.v. Δαμώματα:	p. 35 n° 3
s.v. Θωστήρια:	p. 14 n° 1
s.v. Κάλαθος:	p. 151
s.v. Κερκώπη:	p. 184 n° 1
s.v. Κλυτός ὄρνις:	p. 87 n° 9
s.v. Κωτίλη:	p. 75
s.v. Κωτίλον:	pp. 73 n° 8, 75 n° 6
s.v. Λαλάζει:	p. 102
s.v. Λεπάδες:	p. 115 n° 2
s.v. Ξυνάοροι:	p. 152 n° 2
s.v. Ὀλκάς:	p. 126
s.v. Ὀλόφωνος:	p. 95 n° 7
s.v. Πέλειαι:	p. 10 nn° 2 e 3
s.v. Φῆρος:	p. 14

ESIODO

<i>Op.:</i>	
v. 89:	p. 185
v. 155:	p. 178 n° 3
v. 157:	p. 178 n° 4
v. 165:	p. 68
v. 202:	p. 169
vv. 202-212:	p. 118, 167
v. 203:	p. 76
vv. 203-212:	p. 76
v. 206:	p. 169
v. 207:	pp. 76, 119
v. 208:	p. 169 n° 5
v. 374:	p. 74
vv. 383-386:	p. 8 n° 2
v. 385:	p. 133 n° 3
v. 449:	p. 136 n° 5
v. 486:	p. 186 n° 2
vv. 564-570:	p. 77
vv. 568-569:	p. 34 nn° 3 e 4
vv. 571-573:	p. 7 n° 8
v. 582 sgg.:	p. 184
vv. 582-584:	pp. 185, 190, 192
v. 596 sgg.:	p. 184 n° 6
vv. 614-617:	p. 7 n° 8
vv. 656-662:	p. 125 n° 1
v. 662:	p. 16
vv. 678-681:	p. 34 n° 3
<i>Th.:</i>	
v. 1:	pp. 52 n° 2, 53
v. 11:	p. 70 n° 3
v. 12:	p. 163 n° 6

pseudo-ESIODO

<i>Sc.:</i>	
v. 164:	p. 25 n° 4
v. 281:	p. 195
vv. 393-397:	p. 192
v. 396:	p. 50 n° 1
v. 401:	p. 102
v. 406:	p. 136 n° 5

ESOPO

16 Hausr.:	p. 91 (I, II, III)
23 Hausr.:	p. 95 n° 3
84 Hausr.:	p. 92
124 Hausr.:	p. 92 n° 1 (I, II)
195 Hausr.:	pp. 173 n° 7, 187
<i>Aesopic. 235:</i>	p. 169 n° 4
<i>Aesopic. 437:</i>	p. 169 n° 2
<i>Aesopic. 437a:</i>	p. 169 n° 2

ETYMOLOGICUM GENUINUM

p. 21 Berger:	p. 151
---------------	--------

ETYMOLOGICUM MAGNUM

188:	p. 151
461:	p. 14 n° 1
813:	p. 74

EURIPIDE

<i>Alc.:</i>	
vv. 423-424:	p. 18
vv. 445-447:	p. 18 n° 5
<i>Andr.:</i>	
vv. 628-629:	p. 68 n° 4
<i>El.:</i>	
v. 716:	p. 182 n° 4

<i>Hec.:</i>		
<i>Hel.:</i>	v. 678:	p. 167
		p. 69 n° 3
	v. 177:	p. 18
	v. 371:	p. 182 n° 3
<i>Heracl.:</i>		
	vv.830-831:	p. 144 n° 3
<i>HF:</i>		
	vv. 691-700:	p. 47 n° 3
	v. 692:	p. 172 n° 2
<i>IA:</i>		
	v. 9-10:	p. 102 n° 3
<i>IT:</i>		
	v. 303:	p. 113 n° 4
	v. 1093:	p. 182 n° 1
	v. 1104:	pp. 172-173
<i>Ion:</i>		
	v. 162 sgg.:	p. 173 n° 4
	v. 905:	p. XXXVIII n° 8
	v. 907:	p. 24 n° 5
	vv. 1090-1091:	p. 72 n° 4
	v. 1098:	p. 72 n° 4
<i>Med.:</i>		
	v. 175:	p. 25 n° 1
<i>Or.:</i>		
	v. 1137:	pp. 30-31.
<i>Ph.:</i>		
	vv. 1377-1378:	p. 144 n° 3
<i>Rh.:</i>		
	v. 386:	p. 16 n° 6
	v. 447:	p. 178 n° 5
	vv. 986-989:	p. 144 n° 3
<i>Tr.:</i>		
	v. 578:	p. 18
fr. 773 Kannicht:		
	vv. 23-26:	p. 119 n° 4
	vv. 77-78:	p. 173
<i>Schol. ad E. Andr. v. 631:</i>		p. 68 n° 2
<i>Schol. ad E. Or. v. 1287:</i>		p. 67

EUSEBIO

<i>Chron.:</i>		
	Ol. 59. 4:	p. XLI n° 6
	Ol. 78.1:	p. XLV n° 2

EUSTAZIO

<i>Prooem. ad Pi., 25:</i>		p. XLV
<i>Schol. ad Hom. Il. I, v. 1:</i>		p. 51
<i>Schol. ad Hom. Il. XVII,</i>		
<i>v. 756:</i>		p. 136 n° 5
<i>Schol. ad Hom. Il. XVIII,</i>		
<i>v. 219:</i>		pp.143 nn° 5 e 7, 145

GREGORIO DI CORINTO

<i>In Hermog. Meth. 13:</i>		p. 5
-----------------------------	--	------

IBICO

fr. 174 PMGF:		
	v. 6:	p. 72 n° 3
fr. 282 PMGF:		
	v. 6:	p. 16 n° 5
fr. 286 PMGF:		p. 85 n° 1
	v. 9:	pp. 84-85
fr. 287 PMGF:		p. 85 n° 1
	vv. 3-4:	p. 85
	vv. 3-5:	p. 84
fr. 288 PMGF:		

	v. 1:	p. 68 n° 6
	vv. 1-2:	p. 38 n° 5
fr. 303a PMGF:		pp. 70 n° 5, 161
fr. 303b PMGF:		p. 87
fr. 317a PMGF:		p. 76 n° 5
fr. S151 PMGF:		p. XLI
	vv. 5-7:	p. 67
	v. 6:	p. 75 n° 5
	v. 9:	pp. 4, 68
	vv. 10-13:	p. 162, 175
	vv. 10-22:	p. 163
	v. 12:	p. 163
	vv. 15-20:	p. 162
	vv. 17-19:	p. 125
	vv. 23-24:	p. 125
	vv. 23-30:	p. 163
	v. 24:	p. 52 n° 2
	vv. 41-45:	p. 1165
	v. 44:	p. 165
	v. 46:	p. 87
	vv. 46-48:	pp. 67 n° 1, 87 n° 3, 163
	vv. 47-48:	pp. 71, 87, 175
fr. S174 PMGF:		
	v. 6:	p. 182 n° 1
fr. S257(a) 1 PMGF:		
	v. 5:	p. 163 n° 6

IMERIO

<i>or. XLVII:</i>		
	117:	p. 79 n° 6
	117-123:	p. 126
<i>or. XLVIII, 10 sgg.:</i>		p. XL n° 6, 129 n° 2, 171 n° 3, 180 n° 3, 185 n° 6, 194 n° 2

INNI OMERICI

<i>h.Ap.:</i>		
	v. 119:	p. 30 n° 3
	vv. 120-121:	p. 180 n° 6
	v. 131:	p. 43 n° 4
	v. 360:	p. 33 n° 1, 48 n° 2
	v. 519:	p. 49 n° 5
<i>h.Bacch.:</i>		
	v. 7:	p. 69 n° 6
<i>h.Hom. XXI:</i>		
	v. 1:	p. 191
	v. 3:	p. 194
	vv. 4-5:	p. 191
	vv. 1-5:	pp. 90, 172
<i>h.Hom. XXXI:</i>		
	v. 9:	p. 32
<i>h.Merc.:</i>		
	vv. 24:	p. 31
	v. 25:	p. 152
	vv. 30-38:	p. 152-153
	v. 31:	p. 194
	v. 33:	p. 152
	vv. 41-51:	p. 31
	vv. 53-55:	p. 32
	v. 152:	p. 153
	vv. 418-423:	p. 32
	v. 479:	p. 153
<i>h.Pan.:</i>		
	vv. 13-15:	p. 154
	v. 14:	p. 137 n° 1
	vv. 15-16:	p. 154

	vv. 16-18:	p. 86
	v. 18:	p. 49 n° 5
	v. 57:	p. 154
<i>h. Ven.:</i>		
	v. 105:	p. 177 n° 2
	v. 218:	p. 4 n° 2
	v. 218 sgg.:	p. 3 n° 2
	vv. 218-238:	pp. 38, 61
	v. 219:	p. 3 n° 2
	v. 226:	p. 4 n° 2
	v. 228 sgg.:	p. 3 n° 2
	vv. 233-238:	p. 48
	vv. 237-238:	p. 60 n° 8
IPPONATTE		
fr. 90:		p. 196 n° 4
ISOCRATE		
<i>Evag.:</i>		
9-10:		p. XIX
LEONIDA DI TARANTO		
vd. Antologia Palatina		
LONGINO (pseudo-Longino)		
<i>Subl.:</i>		
15:		pp. XXV, 81 n° 2, 199 n° 7
LUCIANO		
<i>DMeretr.:</i>		
9, 2:		p. 102 n° 2
<i>Ocyp.:</i>		
114:		p. 96 n° 4
<i>Salt.:</i>		
63:		p. 198 n° 5
LUCREZIO		
<i>Rer. Nat.:</i>		
vv. 545-546:		p. 144 n° 2
MACEDONIO		
vd. Antologia Palatina		
MARMOR PARIUM		
XXVII O.:		p. XXXV
36, p. 12 Jac.:		p. XXXIX
54, p. 16 Jac.:		p. XLII n° 7
MELEAGRO		
vd. Antologia Palatina		
MENANDRO		
fr. 844, v. 11:		pp. 168, 173 n° 5
MICHELE ITALICO		
<i>Or. ad Mich. Ox. ap. Wirth:</i>		p. 4 n° 4
MIMNERMO		
fr. 1 W. ² :		
v. 1:		p. 59 n° 7
v. 3:		p. 60 n° 6
fr. 2 W. ² :		p. 60 n° 6
fr. 3 W. ² , vv. 7-8:		p. 60 n° 6
fr. 5 W. ² :		p. 60 n° 6
NONNO DI PANOPOLI		
D. I, 301:		p. 102 n° 2

NUOVO TESTAMENTO

Ev. Luc. 4, 23: p. 199 n° 4

Ev. Matt.:

26, 52-53: p. 199 n° 4

26, 34-35: p. 91 n° 7

Apoc.:

7, 6: p. 144 n° 4

OMERO

Il.:

I:

v. 1: pp. XXII

v. 136: p. 83

v. 225: p. 108

vv. 248-249: p. 90

v. 304: p. 13

vv. 247-249: p. 49

v. 474: p. 18 n° 5

vv. 602-604: p. 18

v. 604: p. 187 n° 2

II:

vv. 23-24: p. 50

vv. 23-34: p. 24

v. 26: p. 50

v. 41: pp. 24, 50

vv. 91-92: p. 52 n° 4

vv. 144-149: p. 80

v. 149: p. 20

v. 182: p. 187 n° 2

v. 210: p. 28 n° 9

vv. 311-312: p. 186 n° 2

vv. 354-356: p. 69

v. 408: p. 141 n° 2

v. 450 sgg.: p. 171

vv. 459-466: p. 170-171

vv. 483-493: pp. 2, 16 (vv. 84, 491), 54 (v. 485) 125 n° 1, 149 n° 3 (v. 490)

v. 486: p. 2

v. 484 sgg.: p. 163

vv. 488-493: p. 2

v. 491: p. 52 n° 1

v. 565: p. 3

vv. 594-600: pp. 2-3, 29 (vv. 597-600)

v. 810: pp. 42 n° 6, 70 n° 6,

III:

v. 24: p. 107 n° 2

vv. 150-153: pp. 60 n° 8, 186-187

v. 151: p. 67

v. 153: p. 128 n° 7

v. 155: p. 67

v. 158: p. 67

v. 438 sgg.: p. 68 n° 9

IV:

v. 123: p. 133 n° 3

v. 422: p. 71

v. 425: p. 28 n° 9

vv. 436-438: p. 155 n° 4

v. 485: p. 133 n° 3

V:

vv. 784-786: pp. 4 n° 3, 149 n° 3 (v. 785)

v. 778: p. 10 n° 5

VI:		v. 221:	p. 144 n° 1
v. 6:	p. 178 n° 7	v. 255:	p. XXIX
v. 149:	pp. 107-108	v. 310:	pp. 72, 182 n° 2
v. 358:	p. 64 n° 4	v. 417 sgg.:	p. XXIX
v. 484:	p. 69 n° 7	v. 467:	p. XXVIII
VIII:		v. 468 sgg.:	pp. XXVIII, XXX
v. 59:	p. 42 n° 6	v. 483 sgg.:	p. 178 n° 8
vv. 158-159:	pp. 29-30	vv. 491-495:	p. XIX
v. 542:	pp. 72, 182 n° 2	vv. 491-496:	p. 41
IX:		v. 493:	p. 70
vv. 185-191:	p. 135	v. 495:	pp. 140 n° 7, 141 n° 3
v. 186 sgg.:	pp. 31, 135 (vv. 186-189)	vv. 497-508:	p. XXIX
vv. 186-191:	p. 140	v. 509 sgg.:	p. XXIX
v. 339:	p. 68	vv. 525-526:	p. XXIX
vv. 385-386:	p. 1	v. 530:	p. XXIX
X:		vv. 570-571:	p. 84 n° 2
v. 13:	p. 140 n° 7	v. 576:	pp. 72, 182 n° 5
v. 207:	p. 165 n° 2	v. 603-606:	p. 56 n° 2
XI:		v. 611:	p. 83
v. 475:	p. 107 n° 2	XX:	
vv. 632-635:	p. 10	v. 129:	p. 24 n° 5
XII:		v. 277:	pp. 90 n° 1, 167 n° 1
vv. 251-252:	p. 42 n° 3	XXI:	
XIII:		vv. 12-16:	p. 182
vv. 99-104:	p. 107	v. 16:	p. 72
vv. 188-189:	p. 83	v. 256:	p. 102
v. 616:	pp. 90 n° 1, 167 n° 1	v. 257 sgg.:	p. 102 n° 5
vv. 833-837:	p. 42	v. 264:	p. 2
XIV:		v. 388:	p. 144 n° 2
v. 25:	pp. 90 n° 1, 167 n° 1	vv. 491-492:	p. 62 n° 3
v. 254:	p. 80	vv. 493-495:	p. 10
vv. 392-395:	p. 101	v. 496:	p. 69 n° 7
vv. 392-399:	p. 102 n° 1	XXII:	
v. 396:	p. 108	vv. 136-144:	p. 167
vv. 398-399:	p. 78 n° 4	v. 141:	p. 90 n° 1
v. 399:	p. 28 n° 9	v. 140:	p. 10 n° 5
XV:		v. 441:	p. 44 n° 4
v. 271:	p. 107 n° 2	XXIII:	
v. 530:	p. 102	v. 30:	p. 133 n° 3
vv. 624-628:	p. 80	v. 869:	pp. 72, 182 n° 2
vv. 625-628:	p. 80	vv. 850-858:	p. 10
vv. 685-688:	p. 42	Od.:	
v. 692:	p. 170 n° 7	I:	
XVI:		v. 2:	p. 52 n° 4
v. 76:	p. 187 n° 2	v. 243:	p. 59 n° 3
v. 105:	p. 25	II:	
vv. 126-129:	p. 177 n° 1	v. 150:	p. 71
v. 127:	p. 177 n° 1	III:	
v. 182:	p. 18 n° 5	vv. 149-150:	p. 29 n° 3
vv. 212-215:	p. 83	vv. 176-177:	p. 80
vv. 294-295:	p. 29 n° 3	v. 215:	p. 24 n° 5
v. 357:	p. 72 n° 4	v. 246:	p. 3
v. 365:	p. 25	vv. 447-452:	p. 30
v. 391:	p. 102 n° 4	IV:	
vv. 768-769:	p. 20	v. 14:	p. 67 n° 3
794:	p. 25	v. 15 sgg.:	p. 132 n° 6
XVII:		vv. 15-19:	p. 56
v. 118:	p. 29 n° 3	v. 17:	p. 18 n° 5
v. 741:	p. 102	v. 305:	p. 68
XVIII:		v. 540:	p. 177 n° 2
v. 11:	p. 178 n° 3	v. 777:	p. 83
v. 34:	p. 133 n° 3	v. 833:	p. 177 n° 2
v. 66:	p. 69 n° 7	VI:	
v. 149:	p. 29 n° 3,	v. 82:	p. 25
vv. 217-221:	p. XIV	v. 101:	p. 18 n° 5
v. 219:	p. 144 nn° 1 e 3	v. 104:	p. 107
		v. 133:	p. 107 n° 2

	v. 270:	p. 135			
	vv. 291-294:	p. 181		XX:	
	v. 294:	p. XVII n° 8		v. 124:	p. 124
VII:				v. 207:	p. 177 n° 2
	v. 11:	p. 3		XXI:	
	vv. 71-72:	p. 3		vv. 406-409:	p. 43 n° 4
	vv. 112-132:	p. 180 n° 4		vv. 404-411:	pp. 72 n° 7
	v. 132:	p. 180 n° 4		v. 411:	pp. 88 n° 6, 72
VIII:				vv. 429:	p. 178 n° 5
	v. 67:	p. 155 n° 3		XXII:	
	v. 99:	p. 152		v. 346:	p. 3
	v. 190:	p. 102		vv. 348-349:	p. 3
	v. 248:	p. 135, 152		v. 376:	p. 71
	vv. 253-254:	p. 135		XXIV:	
	vv. 261-262:	p. 152		v. 62:	p. 16 n° 4
	v. 499:	pp. 55-56		<i>Schol. ad Hom. Il. III, v. 151:</i>	p. 60 n° 8
	vv. 579-580:	p. 64 n° 4		<i>Schol. ad Hom. Il. IX, v. 129:</i>	p. 28 n° 5
IX:				<i>Schol. ad Hom. Il. XVII, v. 756:</i>	p. 136 n° 5
	v. 4:	p. 5 n° 5		<i>Schol. ad Hom. Il. XVIII, v. 219:</i>	pp. 143 n° 5, 145
	vv. 5-11: p. 18			pseudo-OMERO	
	v. 7:	p. 18		<i>Batr.:</i>	
	v. 109:	pp. 107-108		vv. 177 sgg.:	p. 92
	v. 315:	p. 70 n° 6		vv. 191-192:	p. 92
X:				OPPIANO	
	v. 158 sgg.:	p. 107 n° 2		C. III, v. 116:	p. 13
	v. 498:	p. 177 n° 2			
XI:				ORAZIO	
	v. 4:	p. 125 n° 1		<i>Od.:</i>	
	v. 43:	p. 29 n° 3,		I, 27, vv. 2-4:	pp. 19 n° 6, 20 n° 1
	vv. 390-394:	p. 63 n° 4			(v. 2)
	v. 391:	p. 63 n° 4		II, 13, vv. 21-40:	p. 65
XII:				III, 12:	p. 105-106, 108
	vv. 37-54:	p. 11		ORFICI (Frammenti orfici)	
	vv. 61-63:	p. 10		fr. 168:	
	v. 63:	p. 13		vv. 18-20:	p. 78 n° 3
	vv. 64-65:	p. 11			
	v. 85:	pp. 90 n° 1, 167		PAUSANIA	
	vv. 184-191:	p. 138		II, 21, 3:	p. 149 n° 6
	v. 187:	p. 49, 73, 196		III, 18, 8:	p. 132
	vv. 158-159:	p. 29		III, 2, 9:	p. 134 n° 4
XIII:				V, 25, 9:	p. 96 n° 3
	v. 436:	p. 107 n° 2		VI, 23, 3:	p. 95 n° 4
XIV:				IX, 23, 2:	pp. 49 n° 6, 94 n° 3
	v. 44:	p. 177 n° 2		IX, 29, 2:	p. 52 n° 5
	v. 239:	p. 165 n° 2			
	vv. 463-466:	p. 20 n° 2		PEANA DELFICO 20 P.-W.	
XV:				r. 14:	p. 29 n° 1
	v. 58:	p. 68			
	v. 520:	p. 3		PINDARO	
	vv. 525-528:	p. 10		I. I:	
XVII:				v. 15:	p. 132 n° 2
	v. 38:	p. 178		I. II:	
	vv. 41-44 p. 178			v. 7:	p. 49 n° 7
	vv. 204-216:	p. 181-182		v. 3:	p. 49 n° 5
	v. 271:	p. 153 n° 3		v. 17:	p. 176 n° 3
XVIII:				I. III:	
	vv. 282-283:	p. 48 n° 3		v. 7:	p. 163 n° 6
	v. 397:	p. 102		I. IV:	
XIX:				vv. 37-39:	p. 154
	v. 513:	p. 118		I. V:	p. 157 n° 6
	v. 518 sgg.:	pp. 35, 74		I. VI:	p. 157 n° 6
	vv. 518-519:	p. 74-75, 76, 86		v. 9:	p. 49 n° 7
	vv. 518-524:	p. 118		I. VII:	
	v. 519:	pp. 35, 168 n° 2		v. 39:	p. 23 n° 2
	v. 520:	p. 186 n° 2			
	v. 521:	pp. 16 n° 5, 35, 50, 71, 74			

R.:	259b-d:	pp. 187, 60 n° 8			
	372d:	p. 20 n° 2		<i>Fluv.:</i>	n° 5
	393:	p. XV n° 1		1151B:	p. 130
	398d:	p. 16 n° 7		1151E-F:	p. 130
	399a sgg.:	p. 37		POLLUCE	
	399d-e:	p. 140		<i>Onom.:</i>	
	564d:	p. 102 n° 2		IV, 59:	p. 151 n° 4
Smp.:	586c:	p. 69		IV, 71:	p. 196 n° 8
	607a:	p. 70		IV, 78:	pp. 132, 147 n° 5
	187a:	p. XXIX		IV, 85-87:	pp. 143, 145 (87)
	223c:	p. 91 n° 7		V, 89:	p. 136 n° 5
PLINIO IL VECCHIO			PRATINA DI FLIUNTE		
NH XIII, 68:			fr. 708 PMG:		p. 34 n° 10
			v. 5:		p. 172
PLUTARCO			PROCLO		
<i>Mor.:</i>			<i>in Hes. Op. v. 371:</i>		pp. 73, 75
<i>apophth. lac.:</i>			<i>in Hes. Op. v. 584:</i>		p. 184
238b:		p. 132 n° 1	PSELLO		
<i>De adul. et amic.:</i>			<i>De oper. Daemon.:</i>		
58b:		p. 198 n° 2	15:		p. 198
<i>De aud. poet.:</i>			pseudo-PSELLO		
17f:		p. 198 n° 2	<i>Trag.:</i>		
<i>De def. oracul.:</i>			100:		p. 141 n° 4
432b:		p. IX	QUINTILIANO		
<i>De E ap. Delph.:</i>			<i>Inst.:</i>		
387c:		pp. 121 n° 1, 171 n° 2	VI, 11, 5-6:		p. 165 n° 3
388e-389c:		pp. 34, 122 n° 2	VI, 2, 9:		p. XXV
394b:		p. 17	VIII, 4, 26-27:		p. 39
<i>De Alex. m. fort. aut virt.:</i>			VIII, 6, 8:		p. 165 n° 4
334f:		p. 132	VIII, 6, 71:		p. XLIII n° 1
335a:		p. 131	IX, 3, 81:		p. 17 n° 2
<i>De garr.:</i>			X, 1, 62:		p. XXXVIII
514f:		p. 198	RHETORICA AD HERENNIUM		
<i>De glor. Athen.:</i>			IV, 28:		p. 198
345e:		p. 198	SAFFO		
346f:		p. 197-198	fr. 1 V.:		
346f-347a:		p. 199	v. 22:		p. 60 n° 6
<i>De lib. educ.:</i>			fr. 2 V.:		pp. XV n° 4, 179
10f:		p. 198	vv. 1-16:		p. 179
<i>De tuen.:</i>			v. 5:		pp. 72, 182
125d:		p. 198	vv. 5-6:		p. 178, 183
<i>De vit. et poes. Hom.:</i>			vv. 7-8:		p. 183 n° 2
216:		p. 198 n° 2	fr. 16 V.:		
<i>Quaest. Conv.:</i>			vv. 17-20:		pp. 31-32
704a sgg.:		p. 198	v. 18:		p. 176
722c:		p. 78	fr. 17 V.:		
743d:		p. 52 n° 5	v. 2:		p. 28 n° 5
747b-c:		p. 198 n° 3	fr. 21 V.:		
747d:		p. 102 n° 5	v. 6:		p. 60-61
748a-b:		p. 198	vv. 12-13:		pp. 60-61, 175-176
<i>Vit.:</i>			fr. 22 V.:		
<i>Alc.</i>			v. 11:		p. XL n° 8
2, 5-7:		p. 140	fr. 23 V.:		
<i>Lyc.:</i>			v. 5:		p. 68
21, 4-6:		pp. 132 n° 1 (4), 131 (6), 134	fr. 30 V.:		
22, 5:		p. 132	vv. 4-5:		p. 176 n° 1
			v. 8:		p. 35 n° 2
pseudo-PLUTARCO			fr. 31 V.:		
<i>de Mus.:</i>					
5:		p. 35, 36 n° 3			
7:		p. 36			
19:		p. 36			
26:		pp. 132, 135 n° 2, 147			

	v. 1:	p. 3	<i>Smp.</i> IV, 9:	p. 95
	vv. 3-4:	pp. 49 n° 8, 62, 73 n° 5		
	vv. 11-12:	p. 62, 109	SIMONIDE	
	v. 13:	p. 190 n° 4	fr. 508 PMG:	pp. 79, 82
fr. 42 V.:			vv. 3-7:	p. 79
	v. 1:	p. 180 n° 5	vv. 4-6:	p. 51 n° 2
fr. 44 V.:		p. XXVIII	fr. 533 PMG:	p. 79, 102
	v. 4:	p. 175 n° 7	fr. 535 PMG:	p. 79 n° 6, 126
	vv. 5-7:	p. 40	fr. 541 PMG:	
	vv. 8-10:	pp. 40-41	v. 2:	p. 199
	vv. 14-15:	p. 41	v. 10:	p. 84
	vv. 17-18:	p. 41	fr. 543 PMG:	pp. 80, 199
	v. 21:	pp. 3, 41	vv. 3-5:	p. 81
	v. 24 sgg.:	p. 32 n° 1	vv. 8-9:	p. 81
	vv. 24-27:	p. 39-41	vv. 12-15:	p. 102 n° 3
	v. 26:	p. 16	vv. 13-16:	p. 81
	v. 27:	p. 42	vv. 15-16:	p. 102 n° 3
	v. 31:	p. 43	vv. 18-22:	pp. 81-82
	vv. 31-34:	p. 39-41	fr. 564 PMG:	
	v. 34:	pp. 41, 175 n° 9	v. 4:	p. 34 n° 9
fr. 44A V.:			fr. 571 PMG:	pp. 79, 102
	v. 5:	p. 190	fr. 575 PMG:	p. 84
fr. 47 V.:		p. 85 n° 1	fr. 577a PMG (a):	p. 38 n° 5
fr. 55 V.:		pp. 64 n° 4, 99 n° 7	fr. 583 PMG:	pp. 75 n° 2, 187 n° 2
	vv. 2-3:	p. 128 n° 8	fr. 586 PMG:	pp. 16 n° 5, 35, 74-75, 86, 119
	vv. 2-4:	p. 60		pp. 75 n° 2, 93, 95 n° 7
fr. 56 V.:			fr. 583 PMG:	pp. 42 n° 6, 78-79, 82, 84, 199
	vv. 1-2:	p. 117 n° 3	fr. 595 PMG:	
fr. 58 V.:		p. 58-59, 61, 176 n° 6		p. 84 n° 4
	v. 1-15:	pp. 58-59, 60-64	v. 2:	pp. XVII, 48 n° 3, 49 n° 4
	v. 12 V. (v. 2):	pp. 57-58, 61	v. 3:	pp. 34 n° 10, 74, 75, 85-87
	v. 15 V. (v. 5):	pp. 47 n° 6		p. 80
	vv. 23-26 V.		fr. 597 PMG:	p. 184 n° 1
	(vv. 14-16):	p. 58		p. 199
	vv. 25-26 V.		fr. 600:	p. 197
	(vv. 15-16):	p. 64	fr. 610 PMG:	
fr. 70 V.:		p. XXXIX n° 8	fr. 190B Bergk:	
fr. 71 V.:			T.Simon. 1:	
	vv. 5-8:	p. 17 n° 1		
	v. 6:	p. 49, 73	SINESIO	
fr. 96 V.:			<i>Ep.</i> V, 246:	p. 115
	vv. 6-9:	pp. 9 n° 3, 84 n° 2 (v. 2)		
fr. 101A V.:		pp. 186 n° 6, 188-190, 192	SIRIANO	
fr. 128 V.:		pp. 35 n° 4, 38	<i>in Hermog.</i> I, 61:	p. 15
fr. 136 V.:		pp. 34 n° 10, 35 nn° <i>le</i> 2, 50 n° 3, 68 n° 2, 75, 119		
		p. 40 n° 9	SOFOCLE	
fr. 141 V.:		pp. 63, 65	<i>Aj.:</i>	
fr. 150 V.:		pp. 49, 73	vv. 14-17:	pp. 149
fr. 153 V.:		pp. XL n° 8, 4, 193	<i>Ant.:</i>	
fr. 176 V.:		pp. XXXIX n° 8, 151 n° 5	v. 112:	p. 136 n° 5
		pp. 49, 73	v. 130:	p. 25 n° 3
fr. 185 V.:		p. 4 n° 4	v. 592:	p. 28 n° 9
T. 194a V.:		p. XXXIX	vv. 1092-1093:	p. 60 n° 3
T. 211a V.:		p. 62 n° 3	<i>El.:</i>	
T. 213B V.:		p. XXXIX	vv. 147-149:	p. 119 n° 4
T. 251 V.:		pp. XXXIX, XL n° 2	v. 1224:	p. 178 n° 1
T. 253 V.:		p. XXXIX	<i>OC:</i>	
T. 254a V.:			v. 102:	p. 24 n° 5
			v. 1622:	p. 42 n° 6
SENOFANE			<i>OT:</i>	
fr. 1 Gent.-Pr.:		p. 20	v. 151:	p. 90
	v. 12 sgg.:	p. 21 n° 4	v. 966:	p. 136 n° 5
	v. 13 sgg.:	p. 175 n° 9	<i>Ph.:</i>	
SENOFONTE			v. 625:	p. 178 n° 4
			vv. 687-690bis:	p. 79
			v. 1455:	p. 79 n° 6
			<i>Tr.:</i>	

	v. 208:	p. 26 n° 2		v. 135 sgg.:	p. 180 n° 2
	v. 217:	p. 142 n° 1		v. 138-139:	pp. 52 n° 6, 186 n° 5
	vv. 640-643:	pp. 25, 142	XII:		
	fr. 791 Radt:	p. 95 n° 5		v. 7:	p. 16 n° 6
	fr. 866 Radt:	p. 10 n° 2	XVI:		
	fr. 890 Radt:	p. 136 n° 5		vv. 94-96:	p. 186 n° 1
	<i>Schol. in S. Aiac. v. 17:</i>	p. 145	XVIII:		
	<i>Schol. in S. OT v. 153:</i>	p. 107		v. 56:	p. 91 n° 7
				v. 57:	p. 72 n° 3
SOLONE			XXII:		
	T. 165 Martina:	p. 199		v. 75:	p. 113 n° 4
SOPATRO			XXVIII:		
	fr. 7 K.-A.:	p. 110 n° 8		v. 4:	p. 77 n° 4
				v. 7:	p. 75 n° 2
				v. 23:	p. 59 n° 1
STESICORO			TEOFRASTO		
	fr. 192 PMGF:	p. 69		<i>Char. XVI, 8-9:</i>	p. 168
	fr. 193 PMGF:	p. 69 n° 3		<i>App. 9, col. II rr.</i>	
	vv. 9-11:	p. 57 n° 3		14-16 Fort.:	p. 45 n° 6
	fr. 201 PMGF:	p. 67		fr. 112 W.:	p. 28 n° 5
	fr. 210 PMGF:	p. 34	TEOGNIDE		
	fr. 211 PMGF:	p. 34, 72, 77, 85 n° 3, 182 n° 5		vv. 241-243:	p. 175 n° 9
	fr. 212 PMGF:	pp. 16, 33, 34-36, 38		v. 261:	p. 196 n° 4
	fr. 232 PMGF:	pp. 17-18		v. 532:	p. 173
	v. 2:	p. 57		v. 569:	p. 178 n° 3
	fr. 240 PMGF:	pp. 15 n° 5, 16 n° 4, 51-54, 137 n° 5		v. 759-761:	p. 37 n° 4
	fr. 250 PMGF:	p. 52, 54		v. 761:	pp. 50 n° 4, 173
	fr. 278 PMGF:	p. 16 n° 4, 52, 54, 55 n° 1, 138, 193-194		vv. 775-779:	p. 34
	S103 PMGF, v. 5:	p. 68		vv. 861-864:	p. 91
	TA11 PMGF:	p. 187 n° 5		v. 993:	p. 17 n° 1
				v. 1065:	p. 195
				vv. 1229-1230:	p. 116
STRABONE			TERPANDRO		
	XIII, 2, 3:	p. XL n° 1		fr. 1 Gostoli:	p. 191
	XIII, 2, 4:	p. 111		fr. 4 Gostoli, v. 2:	p. 182 n° 4
SUDA				fr. 5 Gostoli:	p. 134 nn° 1 e 3
	s.v. Ἀλκμάν:	p. XXXV	TIRTEO		
	s.v. Ἀνακρέων:	p. XL n° 12		fr. 9 Gent.-Pr., v. 36:	p. 134 n° 5
	s.v. Βακχυλίδης:	pp. XLIV-XLV		T. 11 Gent.-Pr.:	p. 132 n° 6
	s.v. Γυμνοπαιδεία:	p. 134 n° 4			
	s.v. Ἴβυκος:	p. XLI	TIMOTEO		
	s.v. Κηρύλος:	p. 47 n° 8		fr. 791 PMG:	p. 34 n° 10
	s.v. Ὀλόφωνος:	p. 95 n° 7			
	s.v. Πίνδαρος:	p. XLIII n° 2	TREBULLA C.		
	s.v. Σαπφώ:	pp. XXXIX, XL n° 2		Ep. 92 Bernard:	p. 28 n° 1
	s.v. Σιμωνίδης:	p. XLII	TUCIDIDE		
	s.v. Στησίχορος:	p. XXXVIII		V, 70:	p. 132 n° 1
	s.v. Χύτραν τρέφειν:	p. 168 n° 7			
TELESTE			TZETZE		
	fr. 810 PMG			<i>in Hes. Op. v. 372:</i>	p. 75
	v. 1:	p. 36	VIRGILIO		
	v. 3:	p. 36		<i>Aen.</i>	
TEOCRITO				VI, v. 171:	p. 113 n° 4
	I:			VIII, v. 526:	p. 144 n° 2
	v. 65:	pp. 49 n° 7, 73 n° 5	VITA SOPHOCLES		
	v. 148:	p. 190 n° 3		23:	p. 37 n° 8
	III:				
	v. 13:	p. 102 n° 2			
	VII:				
	v. 48:	p. 95 n° 5			

Indice delle figure e termini retorici

<i>Accumulatio</i> / Accumulazione / Accumulo	pp. 16, 23, 31, 39 n° 2, 45, 48, 51, 89-91, 73, 140	Metonimia:	pp. XVII, 26, 27, 31, 131, 133, 134 n° 2, 147, 176
Allegoria:	pp. XXI, XXIX n° 3, 6, 9, 52, 103, 112,	Ossimoro:	pp. XVII, XXII, 17, 136-137, 141, 147-149
<i>Adynaton</i> :	pp. XXI, 1-2, 5, 16 n° 6, 211	Paragone:	pp. XXI, XXX, XXXVI n° 8, 3, 4 n° 1, 7 n° 8, 8-9, 10 n° 5, 41, 43 n° 4, 60 n° 8, 94, 108 n° 1, 118, 149, 165, 166 n° 4, 170 n° 7, 173, 175 n° 2, 187
Anadiplosi:	pp. 188, 189,	<i>Personificatio</i> / Personificazione:	pp. XII, 25 n° 2, 41, 59 n° 6, 129, 142, 146-147, 149-153, 155-156, 158-159, 161
Anafora	pp. 15-16, 188-189	Preterizione (<i>Praeteritio</i>):	pp. 70, 162-165, 175
Antitesi / <i>Antitheton</i> / Associazione antitetica	pp. 17-19, 21, 23-24, 26, 62, 67, 135-136, 162, 173, 198	<i>Priamel</i> :	pp. 39, 162
Apostrofe:	pp. 112-113, 155, 178 n° 1	<i>Recusatio</i> :	p. 163 n° 5
Chiasmo	pp. 24, 26, 31, 86 n° 4	<i>Ringkomposition</i> :	pp. 68, 148 n° 1
<i>Commutatio</i> :	pp. 26, 198	Similitudine:	pp. XV, XXI, 6, 9, 10 n° 5, 20, 35, 46 n° 2, 50, 60 n° 6, 99 n° 5, 100-101, 103, 104 n° 1, 107, 118, 120, 149, 165- 167, 169, 171, 173, 182
<i>Detorsio</i> :	pp. 12	Sinestesia / Associazione sinestetica:	pp. XV, 25 n° 3, 38, 40, 42, 48, 50, 73, 77 n° 4, 78, 82, 84, 144 n° 1, 161 n° 1 e 3, 174, 176 n° 8, 177-178, 180, 183, 187, 196-197
Enallage:	pp. III, 33, 38, 90, 104, 107, 196, 201	<i>Tertium comparationis</i> :	pp. 13, 60 n° 8, 72, 96, 111, 149, 173
<i>Enjambement</i> :	pp. 78 n° 1, 211	<i>Variatio</i> :	pp. 52, 103, 142, 159, 198
Enumerazione:	pp. 39-41	Zeugma:	pp. 22-24, 29, 134, 149 n° 2, 161 n° 3
<i>Epithetus ornans</i> :	pp. 29, 79, 87		
Epiteto:	pp. XXII n° 2, 2 n° 2, 4, 10, 12, 15-16, 26, 30, 38, 41, 45, 48-50, 52, 54, 56-57, 59 n° 1, 61, 66 n° 4, 68-71, 73, 75-78, 82, 87-88, 90-91, 93, 100, 103, 116-117, 120, 133, 137, 138 n° 3, 141, 156, 159, 160, 162 n° 3, 163 n° 1, 164, 165 n° 1, 169 n° 1, 170 n° 7, 176, 192-193		
Iperbole / Accostamento iperbolico:	pp. 1-5, 49, 86, 95, 100-104, 193		
Metafora:	pp. XV n° 4, XVIII, XX, XXI, XXII, XXIII, XXXI, 6- 7, 9-11, 13, 22-24, 32 n° 1, 45-46, 51, 58, 59 n° 2, 60 n° 5, 71, 73, 79, 85 n° 1, 90-91, 93-99, 103-104, 106, 108, 111-113, 116, 118-120, 123- 129, 131, 133, 134 n° 2, 135, 156-157, 159 n° 1, 160, 165- 166, 172 n° 2, 173-174, 177- 178, 188-189, 198		